المسرحية العالمية

الجزء الخامس

تأليف

ألارديس نيكول

ترجمة : الدكتورة نور شريف
مراجعة : حسن محمود

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر
الدار المصرية للتأليف والترجمة

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر
الدار المصرية للتأليف والترجمة

المسرحية العالمية

الجزء الخامس

تأليف
الاردايس نيكول

ترجمة : الدكتورة نور شريف
مراجعة : حسن محمود

الفصل الأول

دخول أمريكا

لاشك أن يوجين أونيل هو أول الكتاب المسرحيين الذين ظهروا فى هذه السنين وأكثرهم إيحاء بالقوة والعبقرية الشيطانية ، فكتاباته رمز ضخم لقوة المسرح الأمريكى .

الطـــلائع

كانت المسارح فى الولايات المتحدة حتى أوائل الحرب العالمية الأولى ـ كما رأينا ـ نشطة ومربحة ، ومع ذلك فشلت فى إنتاج أدب مسرحى ذى شأن . وإن كان المسرح الأمريكى قد أنتج الكثير مما يستحق الذكر فى القرن التاسع عشر إلا أننا إذا نظرنا إلى أجود هذا الانتاج وتسامحنا إلى أقصى حدود التسامح فلن نخلص فى الحكم إذا اعتبرنا أن هذا الانتاج ذو أهمية عامة شاملة وليس ذا محلية محدودة . وكل ما يمكن قوله هو أنه قرب نهاية القرن التاسع عشر وفى السنوات

الخمس الأولى للعصر الحاضر ظهرت بوادر أكيدة لليقظة فى أدب المسرح الأمريكى الذى بدأ يصحو من غفوته وإن لم يؤد هذا فوراً إلى كتابات عظيمة .

كانت هذه البوادر باهتة بلا ريب ، ولذا كانت النهضة حين جاءت أكثر مثاراً للدهشة إذ لم يسبقها نشاط مسرحى وإذا كانت انجلترا التى أنجبت جونز Jones وبانيرو Pinero قد تأخرت عن الركب الأوربى فى عهد ابسن Ibsen فان الولايات المتحدة كانت متأخرة هى أيضاً عن انجلترا بنفس القدر . ولكننا اليوم ـ وقد أزيح الستار عما أخفاه الزمن ـ نستطيع أن نميز بعض ما تنبأ به الماضى من تطورات هامة . ومن هذه البوادر ثلاث ذات أهمية تاريخية .

أولا : ظهر فى المسرح الأمريكى فى الفترة من ١٨٩٠ - ١٩١٤ ميل واضح للواقعية السطحية (وهو النوع الذى اشتهر به كراملز Crummles فى الماضى مع بعض التعديل تمشياً مع الزمن) . وقد فاقت أمريكا جميع البلاد الأخرى فى هذا ، فأصبح دافيد بلاسكو David Belasco الأستاذ الأكبر للأصالة السطحية ، وجمع ثروة طائلة من استعداد الجمهور لانفاق المال فى مشاهدة مناظر فى المسرح هى صورة طبق الأصل لما يسهل رؤيته خارج المسرح بلا مقابل . حقاً إن البلاسكوية التى سادت فى الفترة ١٨٩٠ - ١٩١٤ سرعان ما فقدت مكانتها فى السنين التالية ، ومع ذلك فنفوذها السلبى والايجابى معاً ـ باق إلى اليوم ، فصيغتها إحدى دعائم المسرح الأمريكى الحديث.

ولقد وقفت البلاسكوية طبعاً فى عهدها حجر عثرة فى سبيل واقعية أكثر عمقاً ، وساعدتها فى ذلك قوة أخرى . فلا شك أن كتاب المسرح الأمريكيين تتلمذوا بكفاءة فى تلك السنوات فى مدرسة « المسرحية المتقنة » ، فهناك عشرات من الميلودرامات والكوميديات الهزلية فى نطاق هذه الصيغة بالذات . وكان الأثر المباشر لهذا أن شب الجمهور على حب العاطفة المثيرة المصورة بإتقان فنى . فطالما كانت المسرحيات مصقولة و « واقعية » على نمط بلاسكو لم يجد الجمهور داعياً للسؤال عن مدى انتمائها إلى الحقيقة الأصيلة . ويجب بعد ذلك أن نلاحظ أنه رغم احتقار كتاب المسرح اللاحقين للآلية الجامدة فى فن المسرح فان التمرين الطويل فى هذا الأسلوب لم يخل من فائدة للاجيال التالية وكثير ممن يهزأون بسكريب Scribe يستعيرون من المواقف المسرحية المؤثرة التى تزخر بها كتاباته .

وازداد الاهتمام بالواقعية الظاهرية فى هذا الوقت نتيجة لعامل ثالث . فمنذ ١٨٧٠ شغل كتاب المسرح بإبراز مشاهد تحاول على الأقل تمثيل الحياة فى مختلف الولايات الاميريكية على خشبة المسرح أو بتصوير حوادث تاريخية حديثة نوعا ما فى هذه البقاع . وهناك إثبات كاف لهذا الاتجاه فى أربع مسرحيات للكتاب الأربعة الذين تتبادر أسماؤهم إلى الذهن حين تفكر فى تلك السنين الأولى . ففى (شناندوا ١٨٨٨ Shenandoah يعالج برونسون هوارد Bronson Howard أحد أحداث الحرب الاهلية، وفى (فدادين الساحل ١٨٩٢ Shore Acres) كتب جيمز . أ . هيرن James A. Hearn ميلودراما تدور حول

الحياة فى نيوانجلند ، و (باربارا فريتشى ١٨٩٩ Barbara Frietchie) من أكثر مسرحيات كلايد فيتش Clyde Fitch نجاحاً. أما أوجسطس توماس Hugustus Thomas الذى استهل حياته الكتابية بـ (فى ميزورا In Mizzoura ١٨٩٣) فينهيها بمسرحية أخرى عن الحرب الأهلية عنوانها (ذو الرأس النحاسى ١٩١٨ Copperhead) ، ويمكننا أن نقدر بسهولة التأثير المحتم لهذه الكتابات وما شابهها ، فالجدة ذاتها فى مشاهدة شخصيات مسرحية ذات طابع أمريكى محلى وفى سماع اللهجة الأميريكية فى حديثها خدعت حتى أكثر الناس فطنة وجعلتهم يؤمنون بواقعية المواقف الهزلية والعاطفية المفرطة والميلو درامية. وبهذا وضع عائق آخر فى سبيل ظهور مسرحيات أكثر قيمة من هذه . ومع ذلك فإن استغلال المادة المحلية أفاد غرضاً آخر إذ وجه اهتمام الجمهور بعيداً عن الكلاسيكية أو الرومانتيكية المضمحلة إلى عناصر ذات إمكانيات أقوى .

وبمرور العقد الأول من القرن العشرين يلاحظ تغيير بطىء وإن كان غير ملموس فى ذاته ولا تتضح أهميته بالنسبة للمستقبل . ولم تظهر حتى ذلك الوقت مسرحية واحدة تمتاز بالجودة أو روح الأمانة النفاذة ففى (نل المنقذة ١٩٠٨ Salvation Nell) يقدم ادوارد شلدون Edward Sheldon) دراسة مثيرة انفعالية لامرأة تعلقت بحبيبها الميئوس منه إلى أن نجحت فى النهاية فى رده عن الخطيئة . أما (الزنجى ١٩٠٩ The Nigger) فهى من أوائل المحاولات المسرحية العديدة التى ترمى إلى تنبيه العقول إلى مشكلة الزنوج . ولكن عندما نتذكر أن إدوارد

شلدون هو أيضاً مؤلف (رومانس ١٩١٣ Romance) فاننا لا ندهش لطلاء العاطفية المفرطة فى تناوله لموضوع هاتين المسرحيتين . وتتلون أحداث (الفاصل العظيم ١٩٠٦ The Great Divide) لوليم فوهان مودى William Vaughan Moody بنفس العاطفية المفرطة والإنفعالية الميلودرامية . وهذه المسرحية محاولة جريئة نسبيا للجمع بين موضوعين موضوع المرأة الأصيلة من نيوانجلند التى تضحى بسبل الراحة والمدنية لتكون بجانب الرجل الذى تحبه ، وموضوع المرأة التى بدأت تشعر بالحب ينمو فى قلبها نحو الرجل الذى اغتصبها . وفى المسرحيات العديدة الخفيفة التى كتبتها راشيل كروذرز Rachel Crothers من «عالم الرجل» (١٩٠٩ A Man's World وهى دراســة مبكرة للتقاليد الاجتماعية التى وصفها الرجال إلى «سوزان والله» (١٩٣٧ Susan and God) وهى كوميديا ساخرة تتناول حركة أكسفورد الدينية — فى هذه المسرحيات نجد نفس المعالجة السطحية رغم جدة الموضوعات .

اليقظـــة

وفى العقد الثانى من هذا القرن حدثت أشياء أخرى كاد يمر بعضها دون أن يلاحظه الجمهور ، ففى أوساط لا علاقة لها بالمسارح التجارية مطلقاً تظهر محاولات لبناء أساس جديد . وإن فشلت محاولة ونثروب أيمز Winthrop Ames فى تكوين فرقة أميريكية « دورية » كبيرة فقد أثمرت محاولات أخرى أكثر تواضعاً . ففى جامعة هارفارد شجع الأستاذ جورج بيرس بيكر George Pierce Baker مجموعة صغيرة من الكتاب الشبان ، وفى أوساط أخرى خارج نيويورك قوبل كل نشاط مماثل بالرعاية والحماس . وقد نشأت فى ذلك الوقت من جاليات الممثلين فى العاصمة فرقتان من الهواة المتحمسين — الأولى « جماعة ميدان وشنجتون » بدأت عملها عام ١٩١٥ نتيجة لحماسة تيريزا هلبورن Theresa Helburn وروبرت أدموند جونز Robert Edmund Jones ولورنس لانجنر Lawrence Langner وفيليب مولر Philip Moeller ولى سيمونسون Lee Simonson وموريس ورتهايم Maurice Wertheim وهيلين وستلى Helen Westley المتوقد . ونمت هذه الجماعة من مجموعة صغيرة تعمل على خشبة مسرح قليلة الاستعداد فى قرية جرينتش ، ثم تطورت إلى « فرقة الطائفة المسرحية » ذات الأهمية البالغة يوما ما . أما الفرقة الثانية فهى المعروفة « بممثلى بروفنستاون » وتكونت أيضاً عام ١٩١٥ ، ولم يكن مصيرها التطور إلى هيئة دائمة

كزميلتها، وإن امتازت بعضوية يوجين أونيل الذى قدم تجاربه المسرحية الأولى على خشبة مسرحها .

كانت الحماسة تملأ الجو فى الشهور المبكرة من الحرب العالمية الأولى . وفى نفس الوقت الذى ظهرت فيه هاتان المجموعتان المسرحيتان تقريباً أثبت آرثر هوبكنز Arthur Hopkins جرأته بتنظيم أول مهرجان للمسرح الأمريكى ، كما وجد المتحمسون وسيلة للتعبير عن أحلامهم فى مجلة « فن المسرح الشهرى » التى عاشت طويلا . وحقاً إن وقع الحرب فى الولايات المتحدة أخر بعض الوقت تحقيق المثل التى بعثت الحياة فى تلك المحاولات ، ولكن ما كاد يحل السلام حتى بدأت البذور التى زرعت تزدهر ازدهاراً وفيراً . ففى عام ١٩١٤ نشر أول مجلد لمسرحيات يوجين أونيل ذات الفصل الواحد، وفى الفترة من ١٩١٦ إلى ١٩١٨ مثلت أربع من القطع التى ألفها للبحرية ، وفى عام ١٩٢٠ ظهرت « الامبراطور جونز » Emperor Jones وهى أول مسرحية ذات أهمية حقيقية . وبدأت مجموعة أصيلة متعاونة من كتاب المسرح حياتها الكتابية فى تلك السنوات واستعدت لتكوين جبهة تحت رئاسة أونيل لغزو مسارح نيويورك . وفى منتصف العقد الثالث حل انتاجها محل جميع المسرحيات الأخرى تقريباً . ففى السنوات ١٩٢٣ ، ١٩٢٤ ، ١٩٢٥ مثلا ظهرت المسرحيات الآتية :

All God's Children Get wings « لأطفال الله جميعاً أجنحة »، « الرغبة تحت الدردارات » Desire under the Elms ، والنافورة

The Adding «والآلة الجامعة» ، ليوجين أونيل The Fountain

The Youngest «والأصغر» ،Elmer Rice لايلمر رايس ، Machine

«وفى حديقة» In a Garden لفيليب بارى ،Philip Barry «وثمن المجد»

«والقرصان» ، What Price Glory «وأول طيران» ، First Flight

The Buccaneer لماكسويل أندرسون Maxwell Anderson ،

«والخارجون عن القانون فى سكافلتاون» The Scuffletown Outlaws ،

«وتوضيبات» Fixin's ، «وولد غير ذى شأن» The No Count Boy

لبول جرين Paul Green ، «والشحاذ الفارس» Begger on Horseback

لمارك كونوللى وجورج كاوفمان Mark Conelly and George

Kowfman ، «وزوجة كريج» Craig's Wife لجورج كيللى George

Kelly ، «وكانوا يعلمون ما يريدون» They knew what they wanted

«وسام ماك كارفر المحظوظ» Lucky Sam Mc Carver لسيدنى هوارد

Sidney Howard . وقبل عام ١٩٢٧ وبجانب كتابات أخرى لهؤلاء

المؤلفين ظهرت «الرجل الثانى» The Second Man لسام بيرمان Sam

Behrman ، «والطريق إلى روما» The Road to Rome لروبرت

شرود Robert Sherwood «وبورجى» Porgy لديوبوس هيوارد

Dubose Heyward . إن هذه المسرحيات وحدها لكفيلة بأن تضفى

الثراء على أى مسرح ، وعندما تتذكر عـدد الكتابات الأخرى التى صحبتها ندرك تمام الادراك القوة المسرحية الدافعة التى أطلق سراحها فى الولايات المتحدة .

لم تقتصر هـذه القوة الدافعة على المسرح وحده إذ برزت مجموعة متحمسة من مصممى المشاهد المسرحية ، وافتتح أول معرض أميريكى لتصميم مشاهد المسرح عام ١٩١٩ حيث عرض على الجمهور إنتاج روبرت أدموند جون Robert Edward Jones وجوزيف أوربان Joseph Urban ولى سيمونسون Lee Simonson ونورمان بل جـديد Norman Bell Geddes لاشك أنها كانت سنين مثيرة مليئة بالتجارب الجريئـة .

الحركة إلى الأمام

تلت سنون أخرى ذات طابع مماثل .

كتب على الحياة الأمريكية أن ترزح تحت أزمة مالية ضخمة في أوائل العقد الثالث من القرن الحالى انبعثت عنها محاولة جديدة . وفى استطاعتنا الآن أن نلاحظ كيف أدخل فى للسرح فى تلك السنين مضمون اجتماعى جديد وكيف قامت فرقتا «مسرح الجماعة» و «اتحاد المسرح» بتجارب مماثلة لتلك التى قامت بها فرقة «بروفنستاون» ، كما نلاحظ كيف نشأ عن هذه المحاولات كتاب جدد للسرح .

وسنتكلم عن كتاباتهم باسهاب فى مكان آخر ، أما هنا فسنتوقف برهة لنتتبع تطور أعجب المجازفات فى تاريخ المسرح — أى مشروع المسرح الفدرالى ، وهو مشروع أيدته الحكومة وأمدته بالمال (وقد تطلب ملايين الجنيهات) . بدىء فى تنفيذ الخطة عام ١٩٣٥ تحت إشراف هالى فلانجان Hallie Flangan رئيس قسم المسرح فى كلية فاسار . وأول غرض لهذا المشروع هو تقديم الإعانة لألوف عمال المسرح الذين فقدوا عملهم بسبب الأزمة المالية ، وفى نفس الوقت فأصل الفكرة فى « هيئة سير العمل (١) » W. P. A. — وهى الهيئة المهيمنة على مشروع المسرح الفدرالى — بعكس نظام منح البطالة المتبع

---

(١) Works Progress Administration

فى انجلترا ، هى تقديم المساعدة المنتجة للعمال ، وبهذا دخل المشروع إلى حيز التنفيذ والفكرة المسيطرة عليه هى إنعاش المسرح عموماً ، تلك الغاية التى عمل المسئولون على تحقيقها بحماسة . فسعت الجماعات التمثيلية التى شكلت تحت رعاية المشروع والتى عملت فى مناطق تمثل أكثر من نصف سكان البلاد سعت إلى تعريف الطوائف المختلفة فى كل مكان بالمسرح وإلى بعث الاهتمام به من جديد لما عاناه من إهمال منذ أيام الفرق المتنقلة والفرق ذات الرصيد فى القرن التاسع عشر . كما صرفت أموال باهظة فى ترميم المسارح القديمة وفى بناء مسارح أخرى جديدة مثل مسرح « بارك » فى تشارلستون الذى شيد مكان مسرح آخر مشهور فى القرن الثامن عشر . وظهرت تجارب جديدة من أهمها إخراج الزنوج لماكبث Macbeth والميكادو المتأرجح Swing Mikado وتحولت تراجيديا شكسبير إلى مسرحية ودونية عميقة التأثير وكيفت موسيقى ساليفان فى الثانية لتتفق والموسيقى الزنجية المتأرجحة .

ازدهر هذا المشروع لمدة أربع سنوات تقريباً ، ولكن فى أواسط عام ١٩٣٩ ظهرت روح جديدة فى الكونجرس تسببت –رغم نداءات الاستغاثة المحمومة – فى إهمال وتعطيل هذه المنظمة الضخمة .

قد يكون فى هذه المحاولة مغزى . فبالرغم من أننا متفقون على أن الجزء الأكبر من الأقوال التى أدلى بها فى صيف ١٩٣٩ أمام لجنة ويس الشائنة فى الكونجرس كان مبالغا فيها والبعض كان سخيفاً إلا أن العدل يتطلب الاعتراف بفشل المشروع عموماً . ويرجع الفشل إلى

الأسباب الآتية : أولا ، استحالة الجمع بين غرض ثقافى ومشروع يرمى قبل كل شىء إلى تقديم المساعدة السريعة . فبما أن هذه المنظمة كانت وسيلة للغوث فقد اضطرت إلى تحمل مئات الأفراد عديمى الموهبة المسرحية وإن كانوا عاطلين حقاً ، فجاءوا عبئاً ثقيلا على عاتق منظمة شكلت بسرعة على جانب كبير من ضعف التنظيم . ومع أن عدداً كبيراً من ذوى المواهب — بل ربما النبوغ أيضاً — انضم إلى مشروع المسرح الفدرالى إلا أن العدد الأكبر كان من الكتاب والمصممين والممثلين الفاشلين ويمكن أن نتبين سبباً ثانياً لفشل المشروع فى طريقة التنفيذ التى اضطر إلى اتباعها . فمن العبث أن نعتقد أن مشروعاً فى مثل هذه الضخامة ذا إدارة مركزية مهما أعطى من الاستقلال لفروعه المختلفة يمكنه أن ينتج عملا من الدرجة الأولى . والسبب الثالث لفشله هو المحاولة الناجحة نوعاً التى قام بها الثوار الاجتماعيون فى الاستيلاء على «وحدات» مختلفة واستعمال الوسائل الموضوعة تحت تصرفهم لغرس معتقداتهم الثورية . وإن لم يكن ما توصلوا إلى عمله خطراً على الدستور الأميركى إلا أن المحافظين كانوا محقين بعض الشىء فى شكواهم من أن المشروع الذى وضع أصلا كإجراء للمساعدة أولا ثم للثقافة ثانيا استخدم فعلا كأداة للدعاية الاشتراكية أو الشيوعية .

ويبدو مقياس فشل مشروع المسرح الفدرالى فى اختفاء كل أثر له بعد وقف تمويله وفى عدم نجاحه فى تشجيع أى عمل مسرحى مبتكر وإن لم تنتج هذه المحاولة ما يستحق الذكر فى الكتابة الإبداعية إلا أن

بعض التجارب فى الإخراج كانت منعشة . فالمحاولة برمتها أداة جريئة — بل ونبيلة — صممت (عن طريق غير مباشر على الأقل) لإحياء المسرح من جديد ، وإن انتهت باستحالة الوصول إلى نتائج يمكن مقارنتها بما أنتجته أثينا القديمة بمعاونة السلطات المدنية . وبعد عرض خلاب لنجوم الألعاب النارية انطفأ هذا المشروع فجأة كالصاروخ عندما ينفذ .

التلفيقية الأمير يكية

بقى شيء واحد يجب أن نذكره وهو أن هـذا المشروع دليل على المكانة المهمة التى أحرزها المسرح فى المجتمع الأمير يكى فى العقد الثالث من هذا القرن ، بينما ترمز ضخامة هذه المحاولة على القوة الدفينة الهائلة فى الولايات المتحدة ، وربما يكون المسرح الأمير يكى قد أعطانا أجود ما لديه،فقد علمنا التاريخ أن هذه الوثبات فى عالم المسرح لا تستمر مدة طويلة . وعلى أى حال فاق المجهود الأمير يكى فى الفترة ما بين الحربين ما قام به أى بلد آخر فى نفس الوقت . لاشك أن برنارد شو أعظم كاتب مسرحى على قيد الحياة (١) ، وكتاباته وحدها أسبغت على المسرح الانجليزى — الايرلندى مكانة مهمة إلا أن مجموع الكتابات المسرحية الأمير يكية فى المدة من ١٩٢٠ إلى ١٩٤٠ أكثر أهمية بمراحل من الكتابات الانجليزية أو الفرنسية فى نفس السنوات .

ومما يستدعى الانتباه فى نفس الوقت عدم ظهور أسلوب جديد خاص بالمسرح الأمير يكى رغم القوة الكامنة فى جملة هـذا المجهود فلم ينتج هـذا المسرح شبيهاً لإبسن أو ستر ندبرج أو شو ، بل أظهر الكاتب المسرحى الأمير يكى ميلا واضحاً إلى التلفيقية فبنى كتاباته على اقتراحات مستقاة من أماكن أخرى صهرت أغلب الأحيان فى قالب واحد . ولهذا — كما أوضحنا فى مقدمة هـذا الفصل —

(١) نشر هذا الكتاب عام ١٩ وتوفى شو عام ١٩٥١

لا يمكننا أن نناقش فى مكان واحد وبطريقة بجدية جميع هذه المسرحيات كما نفعل فى مسرحيات عصر اليزابيث فى انجلترا والقرن السابع عشر فى أسبانيا والتاسع عشر فى اسكندناوة . لا شك أن هناك تنوعا فى هذه الفترات ، إلا أن الجوهر الكبير أسبغ صفة فردية على الإنتاج المسرحى فى كل زمن على حدة . أما فى المسرح الأمريكى الحديث فلا وجود لهذا الجوهر رغم قوته الظاهرة والإبداع الفردى المستمر ، فالحركات المختلفة أو الأساليب التى يستخدمها الكتاب ليست من اختراعهم .

ويتطلب أونيل لتفوقه على غيره معالجة من نوع خاص ، وذلك رغم الصعوبات التى نلاقيها لتنوع أساليبه . أما فى حالة زملائه الكتاب الآخرين فيجب — إن أردنا أن نحصل على صورة واضحة للاتجاهات العامة فى المسرح — أن نحاول أن ننسبهم إلى المدارس التجريبية المناسبة لا أن نربطهم بعضهم ببعض ، إذ أن مثل هذا الربط يؤدى إلى تشويه الاتجاه العام . فمن الأهم أن ننسب بارى Barry وساروويان Saroyan إلى التأثيرية وهوارد لوسون Howard Lawson وإيلمر رايس Elmer Rice إلى التعبيرية من أن نعتبر هؤلاء الكتاب الأربعة فى مجموعهم .

الفصل الثانى

مسرح الفرد

إن أول حركة واسعة النطاق يجب التعرض لها فى تطور الاتجاهات المسرحية بعد انتهاء الحرب عام ١٩١٨ هى الذاتية التى تميل إلى تركيز الاهتمام بالفرد ، وهذا هو المسرح الذاتى الذى نستطيع أن نربط بينه وبين بعض الصفات الأصلية التى تختص بها المدرسة التأثيرية فى فن الرسم .

ويمكن طبعاً استخدام كلمة « ذاتى » فى المسرح بطرق شتى ، والمهم ألا يحدث بينها الالتباس . فالمسرحية ذاتية عندما تكون جميع المشاهد والشخصيات والموضوع فى جملة ملونة باستمرار بشخصية الكاتب ، فمسرحية بلياس ومليساند Pelleas et Mélisande لمترلنك Maeterlinck مثلا ذاتية حيث أن روحاً شاملة تسود الحركة وأن شخصيات المسرحية تظهر خلال غلالة هى شخصية الكاتب — أو على الأقل مزاج مترلنك نفسه عندما كتبها. وإن اختلفت «بلياس ومليساند» كلية عن مسرحية السوناتا الشبح The Spook Sonata لسترندبرج

إلا أنه يمكن وصف الثانية أيضاً بالذاتية . ولكن عندما ننسب هذا الاصطلاح إلى ستراندبرج نقصد أن الكاتب سمح لنفسه بمحاولة استغلال حياته الداخلية لأغراضه المسرحية ، فلا يكفيه أن يتأثر موضوعه بعاطفة بالذات بل يصور مخاطرات روحه على خشبة المسرح . وليس هذا كل ما فى الأمر ، فهناك نوع ثالث من المسرحيات قد يختار فيها الكاتب شخصيته (ليست صورة منه) تتكشف عنها بقية المسرحية وكأنها صادرة عن ذهن هذه الشخصية .

« والشحاذ الفارس » الكوميديا الأميريكية التى كتبها جورج كوفمان ومارك كونللى عام ١٩٢٤ مثل حى لهذا النوع . أهم شخصية فيها نيل ماكرى وهو موسيقار بطبيعته إلا أن الفقر وقف حائلا بينه وبين فنه ، ورغم حبه لسينثيا فهو يداعب فكرة الزواج من جلادس الغنية. تستخدم المشاهد حتىهذه النقطة كمقدمة للب المسرحيةالحقيق ، وهنا يحل الكابوس الذى يبدو لنيل فى نومه محل الأحداث الحقيقية، فيحلم أنه تزوج امرأة كجلادس باقة عرسها من أوراق البنكنوت ، وعندما يطلب منه أن يعزف قطعة موسيقية للمدعوين لا تصدر عن يديه إلا موسيق « الجاز » . ورغم المال الذى ينهال عليه فإنه يعمل مختبطاً بنصيحة صديقه فيقتل جميع أفراد عائلةوزجته ، ويدافع عن نفسه بحرارة أثناء المحاكمة . وأخيراً عندما يحكم عليه بالعقاب يزج به فى « مصنع فن كادى المدعم » الشبيه بالسجن حيث يعزف المسجونون الموسيقى ويشعرون ويرسمون وكأنهم يطرقون الحجارة وينتقون الدسار ويحيكون حقائب البريد .

ومن البديهى أن هذه الأنواع الثلاثة للمسرحية الذاتية متصلة بعضها ببعض ، كما أنه من البديهى أيضاً ضرورة التميز بينها فى أذهاننا فى نفس الوقت الذى نضطر فيه إلى ربطها ببعضها لنقتفى أثر الاتجاهات المسرحية الأكثر اتساعاً . وليست هذه الاتجاهات من خواص فترة ما بين الحربين بالذات ولا هى جديدة تماماً ، ففى السنوات الأولى من القرن الحالى ظهر ما ينبىء بكل هـذه الاتجاهات رغم أنها لم تصل إلى الذروة إلا فى فترة ما بين الحربين . وقد سبق أن رأينا تطور النوع الأول — أى نوع مسرحية « بلياس ومليساند » — على أيدى شعراء الرمزية والرومانتيكية الجديدة ، أما النوع الثانى فقد جاءت كتابات سترندبرج تعبيراً عنه ، كما جاءت «بيرجنت» لابسن و «الساعة المغمورة» Die Versunkene glocke لهاوبتمان ومسرحيات افراينوف Eureinov ذات الشخصية الواحدة تعبيراً عن النوع الثالث .

وهناك مجالان آخران يمكن أن تستخدم فيهما كلمة « ذاتية » — بل وكثيراً ما تستعمل فيهما فعلا . ففى السنين الأولى من القرن الحالى انهمك سيجموند فرويد فى أحداث ثورة فى الأفكار السابقة عن سلوك الإنسان ، وفى إظهار أهمية العقل الباطن ، والعمل على تطور « علم » التحليل النفسى . ومن الطبيعى أن تترك أبحاثه أثراً كبيراً فى الفنون الإبداعية وخصوصاً فى النوع القصصى والمسرحى منها الذى يقدم شخصيات توحى بالحياة . فنحيت الطرق البالية لتصوير الشخصيات وبذلت الجهود للتعمق تحت السطح والكشف عما خفى علينا عادة

والتعبير — بطريق مباشر أو غير مباشر — عن عناصر النفس البشرية التي تبقى خافية عن صاحبها نفسه . وقد أدت هذه المحاولة فى أدب المسرح إلى ظهور نوع من الدراسة الإكلينيكية لحالات المرض النفسانى من ناحية ودراسات مماثلة لما جاء فى كتابات جان جاك برنار الأديب المسرحي من ناحية أخرى — ولهذين النوعين أمثلة كثيرة فى الفترة من ١٩٢٠ إلى ١٩٤٠ وقد ترك عدد كبير من كتاب المسرح علم النفس جانباً واستبدلوا به التحليل النفسى .

هناك اتجاه آخر يمكن ذكره بجانب ما سبق وهو اتجاه ممثل فى إنتاج بعض كتاب المسرح الذين ضجروا من استخدام العقل فى جميع نواحى الحياة البشرية فحاولوا إثبات تفوق الروح من جديد ، وأدخلوا الموضوعات الدينية على المسرح. فقد اختفى موضوع الدين كلية فى القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من العصر الحالى حتى إذا ما ظهر فعلا اتخذ شكل المسرحيات الشعرية الضخمة التى يكثر فيها الحديث عن الآلهة ويظهر فيها الإنسان بطريقة رمزية وسط فضاء لا نهائى. ومما يسترعى النظر فى السنوات الأخيرة تطور أسلوب مسرحى ربط بين المسائل الروحية والحياة العادية ربطاً وثيقاً ، وحل التعبير الهادىء الذى وصل فى بعض الأحيان إلى الفكاهة محل الفصاحة الرومانتيكية الطنانة .

يمكننا للسهولة جمع كل هذه الاتجاهات المختلفة تحت عنوان واحد «التأثيرية» ، إذ أنها رغم تنوعها مازالت مشتركة فى بعض الخصائص وقد يكون من الأهم أن نعترف بالصلة بينها بربطها جميعاً بمحاولة الوصول إلى دخائل النفس البشرية من أن نقسمها إلى فئات مختلفة .

شيوع السريالية

فلننظر أولا إلى أكثر الأنواع تطرفاً .

فنى عام١٨٩٦ أنتج ألفريد جارى Alfred Jarry مسرحيته اللغزية القوية أوبو الملك Ubu Roi التى قدر لها أن يعتبرها كثير ممن خلفه من الكتاب المحاولة الأولى فى الأسلوب السريالى . وفى ١٩١٧ قدم جيوم أبولينير Guillaume Apollinaire نـديا تيريزياس Les mamelles de Tirésias للجمهور على أنها «مسرحية سريالية» وبعد مضى ثمانى سنوات نشر أندريه بريتون André Breton أول بياناته السريالية . ويمكن أن نميز فى السريالية قوتين إحداهما هدامة والأخرى إنشائية . ففى السنة التى ظهرت فيها نديا تيريزياس ولدت أيضاً الحركة الدادايية العدمية فى زيورخ على أيدى ترستان تسارا Tristan Tzara وهانس آرب Hans Arp وإخوانهما كما نشر أول بيان لهم بعد سنتين. وهناك علاقة وثيقة بين الدادايية والسريالية. فإذا ما لاحظنا أن الأولى إنكار كلى متعمد لجميع القيم ومحاولة فوضوية للاستهزاء بكل ما فى الحياة ،فهمنا السبب الذى جعلها فى نظر بعض أتباع السريالية وسيلة للتعبير عن الاستخفاف بالحياة وعدم الإيمان بشيء .

وفيما عدا ذلك فهناك عنصر إيجابى هام فى نظريات المتحمسين

للسريالية على عكس اتباع الدادايية ، إذ لما تعرف السرياليون على العقل الباطن أعلنوا أنه لا وجود للفن الحقيق ومن ثم للواقعية الصحيحة إلا فى مناطق العقل البشرى التى قلما تعرض الفنانون لدخائلها فى الماضى (ومن أمثال هؤلاء هيرنيموس بوش Hieronymns Bosch فى القرن الخامس عشر ووليم بليك William Blake فى القرن الثامن عشر) وقد اتخذوا بالفعل التقسيم الذى حدده افراينوف للانسان حين فصل الناحيتين العقلية واللاعقلية فى النفس ، وأعلنوا أن منبع الفن لا وجود له إلا فى الثانية .

بل لقد بلغ الأمر ببعض المتطرفين إلى حد القول بأن « الفن » يجب ألا يتكون إلا من (ا) كتابة آلية أو (ب) تسجيل أمين للاحلام، ولاحظ أكثر اتباع الحركة فطنة أنه إذا ما حازت هذه النظرية قبولا فسوف تتساوى الأحلام بغض النظر عن الشخص نفسه ، وعندئذ تتعرض مكانة الفنان ، للخطر ، ولذلك رأوا الاعتراف بالدور الذى يقوم به الخيال فى التنظيم الايجابى دون التخلى عن اعتقادهم فى أهمية عالم العقل الباطن الأساسية للكاتب الإبداعى .

إننا نعرف جميعا نوع الرسم الذى ظهرت تحت سحر هذه النظرية ، وسواء عطفنا أم لم نعطف على هدفها الاستيتيكى فلا نستطيع أن ننكر أن لبعض الفنانين أمثال سلفادور دالى Salvador Dali موهبة فائقة فى الصنعة الفنية وفى قوة التعبير . وكلنا نعرف أيضا المظهر الذى اتخذه هذا الأسلوب الفنى فى كتابات جيمز جويس James Joyce

وأتباعه . أما المسرحيات التى نفذت لمحاولة إظهار العقل الباطن على خشبة المسرح فلا نعرف عنها الكثير .

ولعلنا لسنا بحاجة للعجب لهذا ، إذ أن المسرح أساسا وسيلة غير صالحة لهذه المحاولة ، فالحلم يتصف بتغير معالمه فالشىء يختفى فى شىء آخر ولا يحتفظ بمكانه وقتا طويلا ، والصور المذهلة الوضوح تبدو جنبا إلى جنب مع أطياف عنصرية تختفى ملامحها بشكل محير فيما يحيط بها . وقد يمكن التعبير عن هـــذا فى السينما،أما المسرح فهو واسطة لا تتناسب فى جمودها ورسوخها مع هذا النوع من العرض . ولهذا فليس ثمة أهمية حقيقية دائمة للمحاولات المسرحية العديدة التى قام بها أتباع هذه المدرسة .

ولكن بجانب هذا اعتباران يجب إدخالهما فى الحساب وهما أولا : نجاح كاتب أو اثنين فى استخدام الروح العامة للسريالية وإنتاج كتابات تسترعى بعض الانتباه، وثانيا : تسرب بعض عناصر الأسلوب السريالى إلى كثير من المسرحيات التى لا علاقة لها مطلقا — فيما عدا ذلك — بأهداف أبولينير وبريتون .

ومن الأمثلة الظاهرة للنوع الأول المسرحيات المحيرة التى كتبها جان كوكتو Jean Coctean المؤلف الفرنسى الممتاز الذى يبدو فى تنوعه كأنه خلاصة الإنسانية جمعاء . بدأ كوكتو حياته الكتابية (بزوجا برج إيفل Les Mariés de la Tour Eiffel) ، ثم كتب (روميو وجوليت (١٩٢٤) Roméo et Juliette) ، (أرفيوس

Orphée (١٩٢٦)، الصوت الآدمى (١٩٣١) La Voix Humaine ،
وفرسان المائدة المستديرة(١٩٣٧) Les Chevaliers de la lable
Ronde) ، النسر ذو الرأسين (١٩٤٦) L'Aigle á deux tétes)
وعدة مسرحيات أخرى جاءت مزيجا مضطربا من الأساليب المختلفة .
ورغم اتجاهه إلى الواقعية أخيرا فى مسرحيتى (الوالدين الفظيعين
Les Parents Terrikles(١٩٣٨))، (والآلة الكاتبة (١٩٤١)
La Machine à écrire) فهو عامة فى مقدمة تلك المجموعة من
الكتاب الذين يطالبون بضرورة الابتعاد عن الأسلوب الواقعى
فى المسرح وتطور أشكال جديدة للتعبير . كما ينادى كوكتو عامة بترك
جميع أساليب التفكير والاستنتاج المرتبطة بمسرحية الأفكار جانبا
والعودة ثانيا إلى مسرح خالص لما للصفة المسرحية الخالصة من فضائل
وقيم جوهرية . وفى نفس الوقت لا يسلك كوكتو منهجا واحدا
مرسوما بل يدهشنا — حتى داخل إطار المسرحية الواحدة —
بالمتناقضات والمتنافرات ، وفى استطاعته أحيانا ان يستخدم الواقعية
بطريقة ميلودرامية كما فى (الصوت الآدمى) عندما يقدم حديثا طويلا
فى « التليفون » لشخصية واحدة واضعا حداً لتدفق الكلام بانتحار
المتكلم بحبل « التليفون » وفى أحيان أخرى يميل إلى الرومانتيكية والروح
السائدة فى كتابات وبستر . ففى (النسر ذو الرأسين) يحيك قصة خيالية
رهيبة حول شاعر فلاح يجىء إلى القصر ليقتل ملكته ولكنه يقع تحت
تأثير سحرها ويهيم بها عندما يراها ، وتستولى عليهما عاطفة جامحة يبدو
كل ما عداها عقيما . وعندما تدرك الملكة أنه لا يرجى من وراء حبهما

شيء فى هذا العالم وأن الحياة بدون حبيبها خاوية تدفعه إلى قتلها كما كانت. نيته أول الأمر . وفى حالة أخرى يتجه جان كوكتو إلى السريالية معالجا عدة موضوعات يونانية قديمة بطريقة تختلف كل الاختلاف عن الطريقة المتبعة فى أثينا القديمة . فتمتاز أرفيوس بلا منطقية الأحلام إذ أنها خليط عجيب من المرح والهلع تتحدى شخصياتها ما يمليه العقل وقوانين الجاذبية أيضا . واتبع نفس الطريقة فى (أنتيجون ١٩٢٢ Antigone) ، ووصل إلى درجة مرضية من ناحية الشكل فى (الآلة الجهنمية ١٩٣٤ La machine infernale) المبنية على أسطورة أوديب الخالدة والتى تظهر فيها الآلهة — كما يبدو من العنوان — كآلة جهنمية وقوة حقودة همها شقاء الإنسان . وعنصر المفاجأة عند كوكتو فى سرد القصة لا يستمد إلا من الحوار الإبداعى الحاذق والتضاد بين القصة اليونانية وبين طريقته المختارة فى المعالجة . فليست مهمة الجوقة تلخيص فكرة المسرحية فحسب وإنما توضيح مسلك الحركة الروحية للمسرحية . وهذه الحركة الروحية ترمى — ولو بشكل غير مألوف — إلى إثارة روح التراجيديا بتقديم شخصية غير رفيعة الشأن فى ذاتها وإن وصلت إلى درجة غير عادية من الاحترام لما تقاسيه من عذاب . وقد أظهر كوكتو فى هــذه المحاولة مهارة فائقة فى الصنعة وفى القدرة على اختيار الألفاظ ، كما أبدى فطنة فى انتقاء مادته . ومن السهل على السريالية وغيرها من الأساليب غير الواقعية أن تضل الطريق وسط هذا الخليط الغامض من التصورات الذاتية ، ولذلك عندما يختار الكاتب قصصا معروفة سبق أن استخدمها غيره فى الماضى يعطى لنفسه

فى الحال فرصة التأثير عن طريق التضاد بين القديم والجديد ويضمن رسوخ قدمه فيما يتعلق بالوحدة المسرحية ووضوح الهدف الضرورى. ومع ذلك فنحن نشعر دائما فى كتابات كوكتو بشىء من النقص : حقيقة إنه قادر على خلق مناظر مشبعة بالانفعال العاطفى ــ وإن صعب فهمها نوعا ــ إلا أنه يجب أن نعترف بما ينتابنا فى جميع كتاباته من شعور مقلق بعدم الإخلاص ، فنحن نشك فى أن استخدام الصيغة السريالية ليس ناشئا عن اعتقاده الراسخ فى قيمتها ، ولكن لأن جدة هذا النوع من الكتابة لا بد وأن تسترعى الأنظار متى عولج بصنعته المحكمة .

وهنا كاتب مسرحى استفاد من المناهج السريالية بعض الشىء وهو فرناند كروميلنك Fernand Crommelynck الفرنسى البلجيكى الأصل الذى تعلم عن هذه المدرسة كيف يخلط مناظر ذات خصائص عنيفة التناقض فيضع الهزل الخشن والمادة المفجعة جنبا إلى جنب ويترك الأحلام تتلو أو تسبق مشاهد تكاد أن تكون طبيعة . ولقد اشتهر خارج فرنسا لحيويته المتدفقة وفكاهته المرحة فى مسرحية (الزوج الرائع المخدوع ١٩٢٠ Le Cocu magnifique) ولو أن بعض مسرحياته الأخرى قد تعتبر فى المستقبل أكثر دسامة وحيوية من حيث التنفيذ . وكروميلنك كاتب شاذ لا يقمع امتدت حياته الكتابية من أوائل القرن إلى العقد الرابع من (صانع الأقنعة ١٩٠٨ Le Sculpteur de masques) و (تاجر التحسرات ١٩١٣ Le marchand de

(Les amants puerils ١٩٢١ إلى (العشاق الصبيانيون) regrets
و (كارين ١٩٣٠ Carine) و (الكرش الذهبي ١٩٣٠) إلى
(المرأة ذات القلب الصغير ١٩٣٤ La femme qu à la coeur
trop petit) و (ساخن وبارد ١٩٣٤ Chaud et froid) . وتظهر
فى كل هـذه المسرحيات نفس الخصائص — تدفق الألفاظ الفياض ،
والمهارة فى المواقف المسرحية والتماذج بين العقلى واللاعقلى . والمرأة
ذات القلب الصغير مسرحية غريبة بطلتها المسماة بالبين امرأة ركزت
اهتمامها فى تفاهات الحياة العائلية مما أدى إلى كبت حياتها العاطفية ،
فتنتقل بنا المسرحية من مشاهد خارجية إلى أخرى داخلية فى حين يصعب
علينا فى بعض المشاهد الأخرى أن نجزم فى أى مكان نحن فى أى فترة
بالذات . ومن الطريف أن نقارن فى هذا الصدد بين الطريقتين المتبعتين
(فى الشحاذ الفارس) (والكرش الذهبي) اللتين تتناولان نفس الموضوع
تقريباً الذى يدور حول شاب على استعداد لهجر الفتاة التى أحبها طمعاً
فى المال . وبينما لا يتركنا كاوفمان وكونللى فى حيرة بشأن طبيعة
مشاهدهما حتى يصلا فى النهاية إلى خاتمة أنيقة ذات عاطفية مفرطة
فان كروميلنك يقدم الحياة الداخلية والخارجية معاً يصحبهما تهكم لاذع
خاص به . ومن أكثر المشاهد وقعاً فى هـذه المسرحية ذلك المشهد
الذى يظهر فيه البطل هورميداس فى حجرته . إننا نعلم أنه يعبد آزيل
التى نشعر أننـا نعرفها ولـكن عن طريق حديث الآخرين عنها فقط
إذ أن كروميلنك بمهارته الفائقة لم يدعها تظهر على الخشبة. والآن يصل
إلى علمنا نبأ حضورها لزيارة هورامیداس ونسمع قرعها على البـاب

فيبقى ساكناً متظاهراً بأنه لم يسمع شيئاً بينما ننتظر برهة وجيزة فى قلق نسمع على أثرها وقع أقدامها وهى ترتد. إن هذا المشهد واقعى ولكنه رمزى أيضاً ، فهو خارجى ولكنه يخص الروح ومغامراتها أكثر مما يخص الجسد .

وهناك كتاب آخرون فى فرنسا استعانوا أحياناً بالسريالية مباشرة ومن أهمهم روجيه فتراك Roger Vitrac الذى تعود كتاباته إلى جارى مباشرة . فنى «خفايا الحب» (١٩١٧) Les mystères D'amour لا نجد إلا أحلام العاشق المرتبكة ، وفى «فكتور — أو أطفال فى الحكم» (١٩٢٨) Victor, ou les enfants du pouvoir يسخر من حماقات المجتمع بتصوير عالم غير معقول فيه طفل فى التاسعة من عمره يتكلم ويتصرف كما لو كان رجلا . ومع ذلك فالاعارة من السريالية عامة قلما تعدو استخدام بعض الحيل لمشهد أو اثنين ولذلك فمن الأصلح أن نتناولها فى مكان آخر . وكوكتو وكروميلنك يمثلان على انفراد المظهر الذى قد يتخذه التأثير السريالى ، فاستخدم الأول عمداً النسق العجيب الذى تتبعه الأحلام ووضعه فى إطار الأسطورة الكلاسيكية المحكم ، أما الثانى فقلما استعمل حيل السريالية المعروفة فى الصنعة الفنية ، ولكنه أدخل فى مسرحياته بشكل واضح بعض روحها . وربما اعتبر الاتجاه الثانى أكثر أهمية من الأول عندما تدرس فى المستقبل مسرحيات هذه الفترة على ضوء التطور التاريخى .

ظهور التحليل النفسى فى المسرح

وإدخال أسلوب التحليل النفسى أكثر ذيوعاً من غيره. وهنا يبرز هنرى رينيه لنورمان Henri - René Lenormand كالممثل الأول لمدرسة من الكتاب تربطهم ببعضهم رابطة غير قوية ، فيظهر لنا لنورمان كاتب مسرحى طبيعى قاس اتجه إلى داخلية النفس . فنجد فى مشاهده فظاظة مثيرة تذكرنا بتخيلات هاوبتمان فى أيامه الأولى إلا أن الاهتمام مركز فيما يدور فى العقل الباطن أكثر منه فى الحوادث نفسها . وتذهب إحدى مسرحياته الأكثر شهرة — « آكل الأحلام » Le mangeur de rêves ١٩٢٢ إلى حد تحليل نفسية المحلل النفسى. فبطل المسرحية وهو أحد الدعاة المحترفين لهذا « العلم » بلغ به عدم الاتزان إلى تعمد الكشف عمداً عن أسرار مرضاه التى كان يجب أن تبقى فى طى الكتمان ، فيثبت لفتاة أن غيرتها وهى طفلة فى مناسبة قد نسيتها تماماً هى السبب فى وفاة والدتها . وفى «الفاشلون » (١٩٢٠ Les ratés) يتبع الكاتب حياة مؤلف وزوجته الممثلة — وهما شخصان بائسان فاشلان تماماً — يتبع حياتهما دون رحمة إلى أن يصلا إلى أسفل الدرج فيقتل الرجل زوجته ثم ينتحر . ويكشف عن الحياة النفسية لعاشق النساء فى «الإنسان وأشباحه» (١٩٢٤)L'homme et ses fantômes) مفسراً حياته المضطربة وتنقله من عشيقة إلى أخرى على

أنه بحث متواصل دون وعى عن أمه . وفى « ظل الشر » (١٩٢٤) L'ombre du mal يشرح الكاتب نفساً منحرفة ، بينما يقص فى «السن الحمراء» (١٩٢٥) Le dent rouge قصة فتاة مثقفة تزوجت رجلا جاهلا من سكان الجبال فوجدت نفسها فى كوخها الموحش وسط الثلوج محاطة بالعفاريت التى هى من نسج خيال العامة ، وتتهم فى النهاية بالسحر . وتتناول «لسيمون» (١٩٢٠) Le cimoun حب الأب الحرام لابنته وسط صحراء العرب القاحلة ، وتحلل مسرحية «الجبان» (١٩٢٦) Le lâche) تحليلا قاسياً رعب النفس وضعف الرجل الذى حاول الفرار إلى سويسرا أثناء الحرب. وقد لاتحوى كتابات لنورمان قيمة حقيقية ، بل قد نشعر أحياناً ألا معنى لها ، ومع ذلك فمكانته فى تاريخ المسرح هامة وتأثيره غير قليل .

وتظهر روح مشابهة فى (بول رينال Paul Raynal) مؤلف «سيدقلبه» (١٩٢٠) Le maître de son cœur «والقبر تحت قوس النصر» أو «الجندى المجهول» (١٩٢٤) Le Tombeau sous l'arc d triomphe «وتحت شمس الغريزة» (١٩٣٢) Au Soleil de l'instinct) و (لافرانسيرى ١٩٣٣ La Francerie) . تتناول الأولى بشىء من الحدة مودة رجلين أفسدتهما حيل امرأة ، وتصور الثانية وهى أكثر قوة من الأولى جنديا فى أجازة من ميدان القتال ، وتعتمد فى مشاهدها المتوترة على ثلاث شخصيات فقط ــ الجندى وخطيبته ووالدها . وبخلاف لنورمان الكاتب الطبيعى يبدو رينال رومانتيكياً

فى تحليله النفسى . فألفاظ لنورمان عارية يابسة بينما تتدفق ألفـاظ رينال كالتيار الجارف ، ورغم أن شخصيات الآخر وضعت على مائدة التشريح مثل شخصيات لنورمان إلا أنها دثرت فى ثنايا تعبيره الغنائى الفياض .

وبما يسترعى النظر فى باريس فى ذلك الوقت نوع عجيب من العنف البدائى — سواء أكان طبيعيا أم رومانتيكيا — عاد إلى الظهور فى كتابات عدد كبير من أدباء المسرح . ويمكن أن نضيف إلى جانب من سبق ذكرهم كاتبين آخرين هما ستيف باسور Steve Passeur وميشيل دى جيـــلديرود Michel de Ghelderode البلجيكى . فـ«سوزان»(١٩٢٩) ، «الشارية» (١٩٣٠) L'Acheteuse ، «السلسلة» (١٩٣١) La Chaîne ، «المخادعون» (١٩٣٣) Les Tricheurs ، «سأحيا حبا عظيما»(١٩٣٥) Je vivrai un grand amour ، «قصر الورق» (١٩٣٧) Le Château de cartes لباسور تمثل كلها صورا كئيبة وحشية من الحياة يبدو فيها الحب كنوع من الكره الجنونى . واستمر باسور فى استخدام أسلوبه الأول فى الكتابة فى سنين ما بعد الحرب فى مسرحيته الميلودرامية «الخائنة» (١٩٤٦) La Traîtresse . ويدخل جيلديرود نفس المجال بمسرحية «إجرى يا سنيور» (١٩٣٨) Hop Signor الصاخبة .

التحليل النفسى للحب

هناك آخرون شقوا لأنفسهم طريقا أكثر هدوءا. ويمكن اعتبار جان جاك برنارد Jean - Jacques Bernard الذى كان موضع تقدير فى الماضى وإن أهمل الآن نوعا ما مثالا لهؤلاء . وقد تحمس النقاد لكتاباته منذ عدة سنوات ، ولكن مسرحياته — عند قراءتها ثانية — بالرغم من مهارة الكاتب التى لاشك فيها توحى بتفاهة الموضوع وبعد الشخصيات عن الواقع لرقتها الزائدة . فارسيلين فى مسرحية « الروح تتألم» (١٩٢٦ L'Ame en peine) متزوجة من رجل تحبه ومع ذلك لا تعرف الراحة — عقلها معذب ، وقواها تتضاءل شيئا فشيئا دون أن تعرف السبب . والتفسير هو أن لزوجها توأما وهو رجل لا تراه قط وإنما نراه نحن وهو ينساب نحوها فى عدة مناسبات ، فنفهم من هذا أن عذاب نفسها الباطنة راجع إلى فراقها منه . وفى هذا شىء من البراعة ، ولكننا عندما نضع المسرحية جانبا ندرك أنها ليست سوى معالجة جديدة لفكرة مترلنك الرومانتيكية الخيالية فى «الطائر الأزرق» Blue Bird القائلة بأن انقسام روحى الفتى والفتاة ضرورة تتطلبها خواص الأجسام البشرية . وجميع مسرحيات برنارد من نوع مشابه ، وهو يصر — مثل مترلنك — على المسرحية الساكنة ، ويعتقد — مثل نورويد Norwid — فى المسرح الصامت . ففى « الدعوة إلى السفر» L'Invitation au voyage يقدم زوجة شابة تحلم أحلاما معتلة بمهندس سافر إلى الارجنتين ثم يتبدد الحلم وتصدم بالحقيقة الواقعة عندما تراه

وقـــد عاد فى زيارة إلى بلده . وفى « النـــار التى تأبى أن تتقد » (١٩٢١) Le Feu qui reprend mal تأكل الغيرة جنديا عاد من ميدان القتال لأن زوجته أسكنت جنديا أميريكيا فى بيتها ، وفى « مارتين » (١٩٢٢) Martine يخفق قلب فتاة ريفية — تتزوج فيما بعد — بحب شاب رأته صدفة منـــذ سنين ، وفى « ربيع الآخرين » (١٩٢٤) Le Printemps des autres تقع الأم فى حب زوج ابنتها دون مشيئتها فترغم نفسها فى النهاية على الابتعاد عن ابنتها وعندما تفترق المرأتان تتبادلان نظرة طويلة صامتة ، نظرة التفاهم التام بين امرأة وأخرى . وتقص « دنيس ماريت » (١٩٢٥) Denise Marette قصة إبنة فنان تعرض لوحاتها تحت اسم أبيها فيزورها من آن إلى آخر شبح مربك يبدو تارة كشخص غريب غاضب وتارة كأبيها الذى كانت تعبده . وكل هذا جميل جدا وعاطفى جدا وهزيل جدا .

ويرتبط شارل فيلدراك Charles Vildrac (شارل مساجيه Charles Messager) مؤلف « السفينة تيناسيتى » (١٩٢٠) Le Paquebot Tenacity ، « مدام بليار » (١٩٢٥) Madame Beliard ، « الحاج » (١٩٢٦) Le Pélerin ، « الشقاق » (١٩٣٠) La Brouille ، و « جو العصر » (١٩٣٨) L'Air du temps إرتباطا وثيقا ببرنار . ولقد كتب فيلدراك — صاحب الشخصيات القريبة إلى النفس والعاطفة الرقيقة والمزاج الحزين — بعض المسرحيات الجذابة ولو أنها غالبا ما تكون زائلة. فـ « الحاج » مسرحية رقيقة من نوع « إخوات ثلاثة » يحتك فيها العالم الخارجى بالحياة الضيقة المحدودة فى منزل ريفى . فبينما تستمع دنيس الصغيرة إلى قصص عمها عن الحياة فى باريس يولد فى قلبها العجب

وتستيقظ الأحلام . وفى « السفينة تيناستى » نرى جنديين تركا الخدمة فى انتظار السفينة التى ستقلهما إلى كندا — كلاهما مغرم بساقية جميلة تعمل فى أحد المحال العامة ، وبينما يفشل الشاب المثالى فى حبه ينجح صديقه الجرىء فى الحصول على الفتاة . ويميل فيلدراك إلى أمثال هذه المواقف البسيطة كما ينجح فى استمالة الآخرين إليها بما له من مهارة فى إظهار الشعور الدفين وإحياء الجو المناسب .

ويكاد يكون التحليل النفسى للحب هو الموضوع العام لجميع كتابات بول جيرالدى Paul Geraldy الفاشلة نوعا . ففى « الزواج الفضى » (١٩١٧) Les Noces d'argent يعود إلى المشكلة التى طالما شغلت تفكير كتاب القرن التاسع عشر إذ يعالج موضوع إهمال الأولاد لمتوسطى العمر والمتقدمين فى السن . وتتناول المسرحية « أن نحب » (١٩٣١) Aimer « الثالوث الأبدى » مع تركيز الاهتمام فى الزوج والزوجة دون المرأة وعشيقها . ويظهر نفس هذا التركيز فى شخصين فى « روبير وماريان» (١٩٢٥) Robert et Marianne وفيها يتناول بفهم عميق الفرق بين الرغبة الجنسية والحب . ويمضى فى هذا الطريق فى « كريستين (١٩٣٢) Christine اللاذعة ، وفى مسرحية « دو - مى - سول - دو (١٩٣٤) Do - mi - sol - do الأقل كآبة ومسرحية « ثنائى » (١٩٣٨) Duo ، وكلها مسرحيات إن نمت عن الإخلاص إلا أن قيمتها ضئيلة وحيويتها ناقصة .

ومن بين هؤلاء جميعا كاتب ممتـــاز — هو جان سارمان

بلليران Jean Sarmer . ثم هناك آخرون من أمثال جان فكتور Jean-Victor Pellerir الذى درس فى « رؤوس للغيار » (١٩٢٦) Têtes de rechang شخصية رجل بلا إرادة لا يستطيع أن يلعب دوره فى الحياة ، وسيمون جانتيون Simon Gantillon كاتب مسرحية « مايا » (١٩٢٤) Maya التى كانت موضع نقاش طويل ، وفيها تبدو امرأة عاهرة من مرسيليا لكل رجل تتصل به كما يود أن يراها . ولكن الكاتب الذى يمتاز بالصفات الضرورية للبقاء هو مؤلف مسرحية « صياد الظلال » (١٩٢١) Le Pêcheur d'ombres ، وهى دراسة عجيبة للجنون فى شاعر فقد ذاكرته فلم يجد الهدوء النفسى إلا فى عالم أشباحه . ولو أن هذه المسرحية تذكرنا بدراسات بيرانديللو السيكلوجية إلا أنها أقرب ما تكون إلى روح « الأمثلة الدرامية » "Proverbes dramatiques" لموسيه . وقد تنتمى موسيقى بيرانديللو إلى العقل فيصعب متابعتها أحياناً ولكن تفاصيل هذه الموسيقى واضحة ، فى حين أن سارمان Sarment يلعب دائماً على أوتار خافتة . وتتشابه جميع مسرحياته فى خواصها ففى « تاج من ورق » (١٩٢٠) La Couronne carton أولى مؤلفاته تظهر صفة بيرانديللو المميزة فى قصة امرأة لا تقدر رجلا حينما يبدو على حقيقته ، فلا يستطيع أن يوقظ حبها إلا إذا تظاهر بما تعتقد أنه يجب أن يكون عليه . ورغم أن هذا الخلط المربك بين الحقيقة والظاهر قد ينتهى بالرجل إلى الحكمة والمعرفة إلا أنه ينتهى به أيضاً وبشكل أوضح إلى ملل نفسى طاغ . وكما سبق أن أشرنا إلى العلاقة بين بيرانديللو وبارى فإننا نلاحظ تشابها بين سارمان

وبارى فى « زواج هاملت » (١٩٢٢) Le Mariage d' Hamlet
التى تعطى فيها كل من أوفيليا ووالدها والبطل فرصة أخرى ، فيحاول
هاملت أن يتقبل الصعاب بعاطفية أقل من ذى قبل ، ولكن سرعان ما يمل
دوره الجامد . والمقارنة بين المثل الأعلى والواقع أساس الموضوع المسالم
الحزين لمسرحية « أنا أكثر نبلا من نفسى » (١٩٢٤) Je suis trop
grand pour moi ، ثم تظهر نفس الفكرة مع بعض الاختلاف فى
« أجمل عينين فى العالم » (١٩٢٥) Les plus beaux yeux du monde
و « ماديلون » (١٩٢٥) Madelon و « ليوبولد المحبوب » (١٩٢٧)
Léopold le bien-aimé و « ألا قلب لك ؟ » (١٩٢٦)
As- tu du coeur و « أرض البقر » (١٩٣١) Le Plancher des vaches
و « الرحلة إلى بيارتز » (١٩٣٦) The Trip to Biarritz و « عطيل »
(١٩٣٧) Othello و « ماموريت » (١٩٤٦) Mamouret . فى جميع
هذه المسرحيات رجال ونساء تلاحقهم صور ذهنية كالأشباح تتناثر
وتزول كلما احتكت بالواقع وتتهشم كلما تحطمت مثلهم العليا ، ومع
ذلك فهم يجدون أحسن ما فيهم فى بقايا أحلامهم الحزينة . وقد لا تمتاز
هذه الكتابة بقوة عظيمة إلا أن لها ولا شك نوعا من
السحر .

وأقرب كتاب المسرح الانجليزى الى الكتاب الفرنسيين
تشارلز مورجان Charles Morgan وهو أكثر شهرة ككاتب روائى
إلا أنه كتب مسرحية واحدة تستحق الذكر — « المجرى المتألق »

(١٩٣٨) The Flashing Stream ، وفيها يقارن الكاتب بمهارة ودقة بين جاذبية العلم المنطقية وبين جاذبية العواطف . ومما يستحق الذكر أنه يبدو أن النجاح الذى أحرزته هذه المسرحية فى باريس أعظم مما أحرزته فى لندن — إنها أقرب إلى التقليد الفرنسى منها إلى التقليد الإنجليزى .

مسرحية الإيمان والمكان والزمان

يعنى البحث فى خبايا النفس لبعض الكتاب تشريحا علميا صعباً للنفس — بل وقاسياً أحيانا — ويعنى للبعض الآخر استكشافا للناحية اللاعقلية للإنسان المعروفة بالإيمان ، وقد يتخذ هذا الشكل جولات فى ميدان المسرحية الدينية ، أو محاولات فى كتابة مسرحيات واقعية فى مظهرها الخارجى وإن ركزت كل اهتمامها فى الروح .

أما النوع الأول فهو قريب من روح الرومانتيكية فى أوائل أيامها رغم أن العالم الحديث يتطلب مشاهد أقل زخرفاً وخطابة . ومن أمثلة هذا النوع من الكتابة المسرحية « الرهينة » (١٩١١) L'Otage لبول كلوديل Paul Claudel ، فموقف البطلة فيها مماثل لمواقف بعض بطلات مترلنك عندما يواجهن مشكلة الخيار بين الحب والواجب . وكلوديل فى الحقيقة شاعر يفضل الاعتماد على خياله البعيد عن الواقع . كتب فى أيامه الأولى مسرحية غريبة تسمى « المدينة » (١٨٩٣) La Ville تشير إلى الاتجاه العام فى فنه ، فنحن نتخبط وسط المعنويات الغامضة التى تملأ رواياته وتنتهى أية محاولة لإيجاد تفسير منطقى لمشاهدها بالقضاء على سحرها . ولا سبيل لإدراك غرض الكاتب سوى ترك العنان للجانب العاطفى . وتبدو نفس التجريدية فى شخصيات « استراحة الظهر » (طبعت ١٩٠٦) Partage de midi وهى دراسة للحب المدنس والحب الروحى . حقيقة إن شخصيات مسرحياته الأخيرة تنتحل صفة

أقرب إلى البشرية ، ولكنا نشعر — كما هو الحال دائما فى كتابات كلوديل — بوجود كائنات خفية تحوم فى الفضاء ، كما نشعر فى نفس الوقت أن كل مسرحية من مسرحياته تحوى كمية خصبة من التجربة الخيالية لا يعبر عنها الكاتب فى حبكة المسرحية إلا بشكل غامض ، ولعل السبب فى هذا خصوبة خياله الذى يصعب ازدهاره داخل إطار المسرح. ومسرحية «البشرى إلى مريم» (١٩١٢) L'Annonce faite à Marie هى دون شك أحب مسرحياته إذ يجمل منها إيمان الكاتب البسيط مسرحية هادئة العاطفة لا تنسى . فإن فيولان المجذومة تعتقد اعتقادا راسخاً فى إله محب للجميع مما يجعلها تقوم بمعجزة وتعيد طفل أختها مارا المتوفى إلى الحياة. وفى «الحذاء الحريرى» Le Soulier de satin وهى من كتاباته الأخيرة (طبعت عام ١٩٣٠ ومثلت عام ١٩٤٣) يقدم الكاتب موضوعاً مركباً فى ازدواجه ، إلا أن أسلوبه الخيالى العجيب وعاطفته الفلسفية الصوفية تقريباً التى تنفذ إلى المشاهد والشخصيات تضفيان عليها بريقا ساطعا . ويتخذ كلوديل الولاء الروحى موضوعاً «الأب المهان» (١٩٤٦) Le Père humilié أيضاً وهى أحدث كتاباته .

ويجد هنرى جيون (هنرى فانجلون) Henri Ghèon مصدر إلهامه فى العصور الوسطى وعقائدها الأرثوذكسية ، ونسرد على سبيل المثال «سر اختراع الصليب» (١٩٣٢) Le Mystère de l'invention de la croix و «فيولانت» (١٩٣٣) Violente و «قصة الشاب برناردى منتون» (١٩٢٥) L' Histoire du jeune Bernard de

وقد حازت الأخيرة شهرة واسعة تحت اسم « قصة سان Menthon برنار العجيب » حين نقلها سيربارى جاكسون إلى الإنجليزية عام (١٩٢٦) . واسترعت « نوح » (١٩٣١) Noe — مسرحية أندريه أوبيه الانجيلية — النظر عندما طافت بالبلاد المختلفة فى العقد الثالث مع « الفرقة الخامسة عشرة » الناشئة عن تجربة جاك كوبر على مسرح « الكولومبية القديم». أما كتابات أوبيه الأخرى فهى بعيدة كل البعد عن المجـــال الدينى . ف « اغتصـــاب لوكريشى » (١٩٣١) Le Viol de Lucréce معالجة حديثة للقصة التى خلدها شكسبير . ومسرحية « ماريا »(١٩٤٥) Maria ذات الخليط من كتابات ثورنتون وايلدروبيرانديللو تقدم الموضوع على خشبة مسرح عارف نفس الوقت الذى تمثل فيه مسرحية أخرى ، فتظهر المقارنة المألوفةبين العالم الحقيقى وعالم المسرح الخيالى ، و « أوديب » (١٩٤٨) Oedipe مسرحية سوفوكل فى قالب حديث . ومن الكتاب المنتمين إلى كلوديل وهـذه الجماعة من أدباء المسرح بوساك دى سان مارك Boussac de Saint Marc ،وهو يصور فى «ذئب جوبيا» (١٩٢١)Le Loup de Gubbia — تلك المسرحية العجيبة — رجلا مشرداً شرساً تعنى به فتاة ذات عقيدة راسخة ، وفى « مولك » (١٩٢٩) Moloch يرمى إلى تصوير القوة الشرهة المبيدة للدافع الفنى . ويمكننا أن نربط بين هذه المسرحيات و « المسيح الآخر » (١٩٢٣) L'autre Messie للكاتب البلجيكى هنرى سومانى Henri Sommagne مؤلف مسرحية « مدام مارى »

(١٩٢٨) Madame Marie عن القيامة التى تستحق الذكر وإن كانت أقل نجاحا من « المسيح الآخر » .

وفى ألمانيا ظهرت « رقصة الموت » (١٩٢١) Totentanz لليوفايسمانتل Leo Weismantel ، ومصدرها نفس الدافع الذى أدى الكتاب الفرنسيين التجريبيين إلى الاستعانة بمادة القرون الوسطى فى كتاباتهم . ويظهر اتجاه مشابه فى ماكس مل Max Mell النمساوى الأصل ومؤلف « معلف فيينا لعام ١٩١٩ » Das Wiener Kripperl von 1919 التى يشير عنوانها بوضوح إلى مصدر الإلهام . ثم هناك مسرحيات هرمان هينز أورتنير Herman Heinz Ortner الأولى وخصوصاً «أسطورة سباستيان» (١٩٢٩) Sebastian - legende التى تظهر فيها نفس النزعة . وفى كتابات ريتشارد بلنجر Richard Billinger وهو أديب نمساوى آخر يتضح كيف يلتقى البحث فى عالم الخوارق باهتمام المسرح الواسع النطاق بالشعب ، ففى كتاباته تختلط أفكار المسيحية بذكريات الوثنية التى يحافظ عليها فلاحو التيرول بغيرة شديدة . وبنيت حبكة «تمثيلية الجان» (١٩٢٨) Das Perchtenspiel على العمليات الناجمة عن القوى التى يسيطر عليها الجان فى التردد على سفح الجبل . وتحيي « الليلة القرة » (١٩٣١) Raunacht ذكرى تلك الليلة فى ديسمبر التى يجول فيها الجان وغيرهم من المخلوقات الخارقة للطبيعة فى الأرض. أما «ساحرة باسو» (١٩٣٥) Die Hexe von Passau فرغم أنها لا تتناول نفس المادة التى سبق ذكرها إلا أنها تثير نفس الجو

بمعالجتها موضوع هداية دينية جاءت إثر تقديم مسرحية دينية .

ويمكننا إدراك نطاق هذه المسرحيات الدينيـة إذا ما وضعنا هـذه المحاكاة لمسرح القرون الوسطى وهذا التنقيب فى عالم الأساطير الشعبية جنباً إلى جنب مع المحاولات الكاثوليكية الصادرة عن خوزى ماريا بيمان José Maria Péman الأسبانى والكتابات الرمزية مثل « عزرائيل فى أجازة » (١٩٢٤) La morte in vacanze للكاتب الإيطالى البرتو كاسيللا Alberto Casella . وهذه بدورها تؤدى إلى مجموعة من المسرحيات التى يستغل فيها الكاتب ما وراء الطبيعة استغلالا مسرحيا مثيراً وذلك دون أن يربط بينها وبين العقائد المسيحية أو الأساطير الوثنية .

وفى انجلترا أحدثت « رحلة إلى العالم الآخر » (١٩٢٣) Outward Bound لساتون فين Sutton Vane ضجة ملحوظة ، وهى مسرحية قد ينقصها العمق والإخلاص إلا أنها تصور الحياة الأخرى ببراعة فتظهر كسفينة تحمل الأرواح من عالم الأحياء إلى جمرك الجنة . ومنذ ذلك الوقت والتجارب فى هذا المجال فى انجلترا وأمريكا كثيرة . ولعل من أهم مميزات المسرح الحديث تلك الحرية والجدية اللتين استغل بهما موضوع خوارق الطبيعة . ولو استثنينا بعض المحاولات الميلودرامية فى أوائل القرن التاسع عشر لبقى المسرح الأوروبى والأمريكى من بعد شكسبير حتى العصر الحالى خالياً من الأشباح . أما الآن فنحن على أتم استعداد

لتقبل طيف مرح من العالم الآخر فى كوميديا لنويل كوارد Noel Coward ، ولنرحب بالشيطان فى فانتازية لجيمز برايدى James Bridie . ومن أمثال هذا النوع «معجزة الأب مالاكاى» Father Malachy's Miracle (١٩٣٧) للكاتب الإيرلندى برايان دوخرتى Brian Dogherty ، وفيها يقنعنا بقوة خلابة أن الأب مالاكاى الصغير وهب قدرة القيام بالمعجزات . فعندما يعلن الأب أن إحدى الحانات الليلية التى يعترض عليها ستنقل من مدينة إدنبرة إلى صخرة باس المنعزلة يكتشف لهلعه أن القوى السماوية قد استجابت لدعواه ، وسبب هذا الفزع عله بأن مثل هذا الدليل على قدرة خارقة للطبيعة سيسبب له متاعب لا حصر لها — فلا شك أن الكنيسة سترغب معرفة كل شىء عنه — وسيضايقه الدجالون . ويحاول فى يأس أن يعصر ذهنه ليتوصل إلى حل إلى أن يجده فى بيان آخر ينطق به مؤداه أن الحانة ستعود مرة ثانية إلى إدنبره ، وتصدق النبوءة، ويسدل الستار على الأب ما لاكاى وقد استراح باله .

وفى مسرحيات بول فنسنت كارول Paul Vincent Carroll الإيرلندى نلاحظ روحا مشابهة لتلك التى تسود «معجزة الأب مالاكاى». وهذه الروح من مميزات كتاباته إلا أن هناك تناقضاً غريباً فى مسرحياته، فنشعر من ناحية أن الذى دفعه إلى المسرح رغبته فى نشر رسالة الفكر الحر ، ونجد من ناحية أخرى أن أكثر مشاهده وقعا هى التى ينسى فيها الكاتب رسالته إذ ترتجف أجنحة ما فوق الطبيعة محلقة بخفة فوق شخصياته الآدميه . ويظهر هذا الانفصال بكل وضوح فى «ظل ومادة»

) ١٩٣٤ (Shadow and Substance التى اشتهر على أثرها بعد فشل نسبى فى « ما لقيصر » (١٩٣٢)Things that are Caesar's . ويمكن اعتبار مسرحية « ظل ومادة » Shadow and Substance مسرحية تتناول مشكلة واقعية يقارن فيها الكاتب بين إكليروسية سكيريت الرجعية الضيقة وبين مثالية المدرس أوفلنجزلى التحررى المبنية على النظرة الواسعة التقدمية . ولهذه المسرحية قوة مميزة تفوق بها مسرحية الأفكار العادية مصدرها الخيال المحيط بشخصية بريجيت الفتاة الريفية الجاهلة التى ينزل عليها الوحى السماوى . فهى مثل جان دارك يتراءى لها صور خارج نطاق العالم الظاهر وإذ نستمع إلى حديثها نسبح فى بحر الإيمان .

ومما يؤسف له أن كارول لم ينجح ثانية فى الوصول إلى مثل مستوى هذه المسرحية . فـ« الجواد الأبيض » (١٩٣٩) The White Steed مخيبة للأمل للفقر فى نسج الموضوع ، ولأن الفكرة التى بنيت عليها هذه المسرحية تكاد تكون فكرة سابقتها ، وللضعف البادى فى تناوله فكرة الإعجاز . أما مسرحية « لم يتكلم الحكماء » (١٩٤٤) The Wise have not Spoken تلك المسرحية المرتبكة المربكة التى تضرب فيها الفوضى أطنابها فتبدو أكثر ضعفا .

ومن المسرحيات المرتبطة بما تقدم تلك التى تستكشف مفاهيم الزمان والمكان أو تبحث موضوع وقف التسلسل الطبيعى لأحداث الحياة دون تدخل — مباشر أو غير مباشر — من القوى الإلهية . ومن

أمثلة هذا النوع مسرحية « الوقت المعار » (١٩٣٨) On Borrowed Time ، وفيها يقص بول أوزبورن Paul Osborne الأمريكي قصة عجيبة لرجل استطاع أن يحد من قوة الموت بعض الوقت. وقد واظب جون بوينتون بريستلي John Boynton Priestley الإنجليزي على تركيز جهوده في هذا المضمار ولو أن محاولاته المسرحية الأولى مثل « المنحنى الخطر » (١٩٣٢) Dangerous Corner « ولبورنام جروف » (١٩٣٣) Laburnum Grove لا تشير بوضوح إلى تخصصه فيما بعد . فقد أثبتت هذه الكتابات أن بريستلي يملك موهبة الكاتب المسرحي الحقيقية — التركيز ، وهو ما يدهش له إذ أن موضوعات رواياته وكثرة شخصياتها تجعل التركيز صعبا . وفي «لبورنام جروف» حيث يتناول المقارنة بين الجريمة وهدوء الضواحي نلاحظ مهارة فائقة في البناء المسرحي . أما في « المنحنى الخطر » التي تشير إلى تطور أسلوبه فيما بعد فتبدو أصالته في الكتابة المسرحية ، كما تبدو أيضاً في « شجرة اللبلاب » (١٩٤٧) The Linden Tree إحدى مسرحياته الأخيرة التي تقدم دراسة للحياة العادية وسط شكوك العصر الحديث وتنافر القيم .

كان أول ظهور تخصص بريستلي — إن صح هذا التعبير — بشكل مكتمل في أربع مسرحيات في الفترة ما بين عام ١٩٣٧ وعام ١٩٣٨ ، وهي « آل كونواي والزمن » Time and the Conways ، و «سبق أن كنت هنا » I Have Been Here Before ، و « أنا غريب هنا »

«Music at Night» و «موسيقى فى الليل» «I am a Stranger Here
واستخدم بطارق شتى نفس فكرة الزمن المستمر أساساً لمسرحية
« جاءوا إلى مدينــة » (١٩٤٢) They Came to a City ،
و « طريق الصحراء » (١٩٤٤) Desert Highway ، و « زيارة
المفتش» (١٩٤٦) An Inspector Calls . أما فى «منذ بدء الخليقة»
(١٩٤٧) Ever Since Paradise فقد اتجه إلى تجربة من نوع
آخر إذ تتحرك الشخصيات فى إطار مزدوج ، فداخل المسرحية التى
يمثلونها مسرحية أخرى يشتركون فى تمثيلها . ولا شك أن لكل
مسرحية من هذه المسرحيات صفات خاصة بها تستميل الجمهور . ففى
« موسيقى فى الليل » تتحرر مجموعة من الشخصيات من عقلها الواعى
عند سماعها كونشرتو للفيولينه ، فيتمكن الكاتب من تصوير العقل
الباطن على المسرح : وتمكنه حبكة « آل كونواى والزمن » من بناء
صورة للحياة مستقلة عن التسلسل التقليدى المألوف للدقائق والأيام
والساعات . وفى « طريق الصحراء » يلتقى الماضى والحاضر على
مستوى واحد ، فترتبط حركة الجزء الأول التى تتناول مخاطر «طاقم»
دبابة وجدوا أنفسهم فى الصحراء الشاسعة دون أدنى معونة
بأحداث فى القرن الثامن عشر قبل الميلاد . وفى « وصلوا إلى مدينة »
ينتقل بريستلى كلية إلى عالم الخيال ، فيقدم جمعا من الناس مكوناً من
خليط من مختلف الشخصيات يمثل كل منهم طبقة فى المجتمع وصلوا إلى
مدينة كبيرة عظيمة كاملة المدنية محاطة بسور، العمل فيها لعب والحروب

ألا ثر لها ومرارة النفس شيء مجهول . وبتطور حركة المسرحية يحاول بريستلي أن يصور تجاوب شخصيات مختلفة في مجتمعنا الناقص مع عجائب هذا العالم العجيب ، فيبدو نعيما لبعضهم وجحيما للبعض الآخر . ويحاول بريستلي أن يقدم تجربة أخرى في « زيارة المفتش » التي تتناول أسرة يصل إليها نبأ وفاة فتاة يبدو في أول الأمر ألا علاقة لها بها مطلقاً ، ولا يثير هذا الخبر من الاهتمام أكثر مما يثيره غيره من الأخبار التي تظهر في الصحف . ولكن عندما يحضر المفتش يربط تدريجيا بين كل فرد من أفراد هذه الأسرة الهادئة ومصير الفتاة . فيكشف أسرارهم الداخلية ويبسط آمالهم ومخاوفهم عارية على منضدة التشريح . وعند انصرافه يتصل أحد أفراد الأسرة بالشرطة فيتضح أنها لا تعرف شيئا عن هذا النوع من المفتشين .

لم يحن الوقت بعد للحكم نهائياً على مركز بريستلي ككاتب مسرحي ومع ذلك نستطيع أن نقول إنه بلا شك أكثر أدباء المسرح في السنين العشر الماضية طموحا في غاياته وبراعة في تناول مادته وتحويلها إلى مشاهد مسرحية . ولعله لم ينجح بعد في اجتياز مرحلة التجربة ، ومع ذلك فما أنجزه فعلا دليل قاطع على اتساع مداه وقوته وحاسته المسرحية مما يرفعه إلى مصاف أوائل كتاب المسرح الإنجليزي .

ونظرة إلى هذه المسرحيات تذكرنا بموضوعات مشابهة كان يتناولها كتاب المسرح الأوربي في تلك السنوات وما قبلها : ففي السنة التي تلت

«الهدنة» (١٩١٩) أخرج هنرى لنورمان Henri Lenormand فى فرنسا مسرحية «الزمن حلم» Le Temps est un songe التى سبقت بريستلى فى استخدام فكرة الزمن فى مشهد انتحار البطل الذى يتراءى للفتاة التى يحبها قبل أن ينتحر فعلا. كما تذكرنا «زيارة المفتش» للكاتب الانجليزى أن بعض أدباء المسرح اليوم الذين يعنون بالشخصيات يدخلون فى وسط يختارونه شخصاً كمفتش بريستلى ذا قوه حافزة تفوق قوة البشر .

وهناك عدة مسرحيات للكاتب الإيطالى أوجو بتى Ugo Betti قريبة جداً من « زيارة المفتش » ، فهى من حيث الشكل — مثل مسرحيات بريستلى — واقعية فى ظاهرها ولكن كثيراً ما يكون للشخصيات والحبكة المسرحية معنى رمزى . ومن المسرحيات الممثلة لأسلوبه « انهيار المنحدر الشمالى » (١٩٣٥) Frana allo Scalo Nord و«الليل فى منزل الرجل الغنى» (١٩٤٢) Notte in Casa del rico و « التفتيش » (١٩٤٧) Ispezione . تقدم الأولى وقوع حادث أثناء القيام بحفريات مدينة ، وفى كل مرة يحاول من هم على اتصال بالحادث إنكار مسئوليتهم تتسع الدائرة إلى أن تشمل جميع أهل المدينة بينما تنكشف خبايا وأسرار المتصلين بالحادث مباشرة . وفى هذا الموقف الواقعى تدخل لفتات من العالم الآخر ، فيعود ضحايا الحادث مرة أخرى إلى الحياة ويتحول الشفيع إلى القاضى ولا تبقى إلا الشفقة للأخطاء البشرية . وفى نهاية المسرحية يتكلم بارسك المستشار بصوت كالرعد ناطقاً بالحكم —

بارسك :

وعندما ندخل فى الاعتبار أنهم يقاسون ولكنهم يودون أن يقاسوا ، فهم يقاسون سواء أكانوا ملاكا أم زراعا ، سواء أكانوا حسنى السيرة أم سيئيها ، سواء أكانوا مضطهِدين أم مضطهَدين ، سواء أكانوا غشاشين أم مغشوشين ، إنهم يقاسون ولكنهم يريدون أن يقاسوا لأنهم أحياء ، لأنهم رجال ، لأنهم يرغبون فى الحياة ، يريدون البكاء والأمل والعمل على مصالحهم .

جونز :

لهذه الأسباب . . . . (ويبقى الجميع ساكنى الحركة حانى الرؤوس).

بارسك : (يمد يده ويمسك ببعض الأوراق الرسمية ثم يرفعها) :
لهذه الأسباب ، باسم الله وباسم القانون ، نعلن أن هؤلاء الرجال ...

جونز : (وهو يستثيره) .
استمر يا بارسك . . . أنطق بالحكم .

بارسك :

نعلن أن هؤلاء الرجال قد نطقوا — بل أنهم ينطقون كل

يوم – فى حياتهم وفى عملهم — ينطقون بالحكم العادل ،
فسيجدون اليقين بأنفسهم ، وربما حصلوا على شىء آخر على
يد العدالة ، شىء أسمى : الشفقة — الشفقة . . . .

الجميع : (بصوت خافت)
الشفقة . . . . الشفقة .

ويحيط بتى موضوعه بهذا الجو من الغموض والشك والاتهام والعطف .

وفى « الليل فى منزل الرجل الغنى » يتناول فكرة ارتباط حاضرنا بماضينا ، ويعبر تيتو عن فلسفتها بقوله :

نعم — أريد أن أذهب هناك مثلا (يشير فى اتجاه معين) ، ولكن لا أستطيع . فأنا هنا الآن نتيجة لعمل ارتكبته فى الماضى البعيد ، ثم دون أى إدراك تقريباً وبدون حرية الذهاب أينما أريد أجد نفسى هنـاك (يشير فى اتجاه آخر) .

وبتى أقرب ما يكون إلى بريستلى فى مسرحية « التفتيش » — يدخل رجلان بيتا يفتشانه ويكشفان أشياء خفية ثم ينصرفان ، وتنتهى المسرحية بقول أحدهما « نحن منصرفون » .

المفتش :

نحن منصرفون — لم يبق ما نعمله هنا .

اندريا :

هل أنت ذاهب ؟

المفتش :

نعم .

اندريا :

أهكذا تتركنا ؟

المفتش :

ماذا تعنى ؟

اندريا : (فى غضب مفاجىء)
والأنظمة والإرشادات ؟ إشرح لنا على الأقل سبب زيارتك ؟ لا بد وأنك ستقول لنا شيئا !

المفتش : (فجأة فى حدة قانطة) :

أنت نفسك تجهل ما تريد ، ومع ذلك فقد بلغت بك الوقاحة أن تعتقد أنك تعرف ما يريده الآخرون ؟ هذا مناسب جداً ! هذه مسائلك ويجب أن تجد لها حلا بنفسك ، توصل إلى فهمها جميعاً بمفردك — كل بنفسه (بصوت كالرعد) بنفسه وحده . تأكد أن أحدا لن يساعدك (يسير نحو الباب ثم يختفى مع زميله)

وإذا ساقتنامسرحيات بريستلى إلى كتابات بتى لما فيهامن تشابه فإن بتى بدوره يسوقنا إلى جول رومان (لوى فاريجول Louis Farigoule) Jules Romains. فرومان — مثل زميله الإيطالى — يستنمط الواقع، ومثله أيضاً يرى الإنسان كوحدة ذاتية وفى نفس الوقت كجزء من مجموع أضخم. وفلسفته هى « الجماعية » "unanisme" — أى المجتمع الخفى الناشىء عن رجال وحدت الصلة الجسمية أو الروحية بينهم . فالحلقة العائلية مثال للجماعية وكذلك الأمة والكنيسة والطائفة فى المدينة ، وحتى ركاب « الأوتوبيس » يكونون وحدة مماثلة إذا حدث ما يوقظ فيهم الشعور بمصالحهم المشتركة . ويقدم رومان فى مسرحياته دائما أمثلة لهذه الجماعية غالبا ما تكون فى لهجة ساخرة . ففى « الجيش فى المدينة » (١٩١١) L'Armeé dans la ville التى تتناول المقاومة لسلطة مفروضة ، تكون القوات المحتلة وحدة وأهل المدينة وحدة أخرى . وعنوان « كروميدير القديمة » (١٩٢٠) Cromedeyre le Vieil مستمد من إسم القرية التى تقع فيهاسلسلة أحداث المسرحية العجيبة . كما أن قوة عنصر الكوميديا فى « نوك أو انتصار الطب » Knock, ou le Triomphe de médecine (١٩٢٣) الأكثرذيوعا أساسها استغلال مفهوم الجماعية . إن قرية سان موريس الصغيرة يمكن التعرف عليها فى الواقع من أول وهلة وهى فى نفس الوقت بدعة من بدع الخيال . وبطل مسرحية رومان الدكتور نوك الذى يحل محل الدكتور بارباليه ذى العقائد البالية ، والذى ينجح فى إقناع جميع أهل القرية بمرضهم ، رجل ورمز فى آن واحد . وتصبغ

الأفراد بصبغة الجماعية عندما يصبح كل شخص سليم هدفاً للمرض .

وتحيي نفس الروح المسرحيتين اللتين تتناولان «السيدلوترو هاديك» (١٩٢٣ — ١٩٢٥) Monsieur le Trouhadec . فتظهر جماعية الأولى فى كازينو مونت كارلو ، وفى الثانية يتهكم الكاتب على البطل الذى ينشىء ويتزعم « حزب الرجال الأمناء » . ويصبغ التهكم « مدرسة النفاق» (١٩٣٠) Musse, ou l'ècole de l'hypocrisie كلها ، وفيها يكتشف موس الرجل الصغير أن أحد كبار فاعلي الخير ليس إلا فاسقاً أنانياً وأن الطريقة الوحيدة ليحيا حياة هادئة هى أن يغدو منافقاً هو الآخر . ومسرحية « الدكتاتور » (١٩٢٦) Le Dictateur أكثر مرارة إذ تصور ثائراً سابقاً قبل من الملك مهمة تشكيل حكومة قوية أى دكتاتورية . جميع هذه المسرحيات — للأسف — أقل قوة من المسرحية اللامعة « نوك » . وحتى « دونوجو » (١٩٣١) Donogoo ، المسرحية الساخرة المشابهة للفيلم التى فيها يحاول عدد من المخابيل بناء مدينة فى أمريكا ، رغم أنها مشوقة ، إلا أنها تنقصها رشاقة وحيوية تلك الكوميديا . أما « بوين » (١٩٣١) Boën التى تصور تأثير الغنى المفاجىء على شخص شريف نسبيا من الطبقة المتوسطة فتعوزها القوة ووضوح الاتجاه . وفى «سنة ١٠٠٠» (١٩٤٧) L'An mil — وهى من أقوى مسرحياته — يتابع أهدافه بالعودة إلى الماضى وربطه بالحاضر .

مسرحيات الروح

لعل رومان قد اتجه بنا بعيداً عن التأثيرية التي بدأنا بها . ولكننا نجد أنفسنا بوضوح في كتابات فيليب باري Philip Barry، أحد كتاب المسرح الأمريكي ، على اتصال وثيق بأكثر الكتاب تأثيرية . وعندما نعرض لكتاباته ندرك الصلة التي تربط بين الذين ينساقون إلى مناطق الروح المظلمة وبين الذين يستدرجون إلى مناطق الرمزية المساوية لها في الظلمة . وتحيط بباري هالة تذكرنا بسميه الاسكتلندي باري Barrie، كما تكشف هذه الهالة عن ألوان من المعاني تعود بنا إلى مترلنك وبيرانديللو وبرناروسارمان . ويضمن باري لنفسه صفة مميزة باستخدام أشكال رمزية وإحاطتها بفكاهة رقيقة . وكثيراً ما يشار إلى باري بما يفيد بأن أهميته منصبة على الدور الذي لعبه في تطور كوميديا السلوك الحديثة ، بينما روحه في الواقع قريبة من كتاب التقليد التأثيري الذين تحدثنا عنهم . و « فندق الكون » (١٩٣٠) Hotel Universe مسرحية زمانية مكانية تعتمد على التحليل النفسي . تتقابل مجموعة من ذوي الأرواح المعذبة في منزل عالم — على ما يقال — عظيم ، أدت آراؤه عن طبيعة الإنسان والكون إلى اعتقاد أقاربه بجنونه . ومع ذلك فقد عادت إلى الشخصيات المعذبة صحتها العقلية تحت تأثير هذا العالم الذي وجه أفكارها إلى أفراد كانت هذه الشخصيات قد أحبتها ثم نسيتها . ورغم المكانة التي احتلتها هذه المسرحية ، ورغم أنه لا يمكن إنكار الإخلاص الساذج الذي تولدت عنه إلا أنه ينقصها

العمق ويكثر فيها الحوار السخيف . كما أن السذاجة أو الإخـــلاص وحدهما قلما تكفيان لإنتاج شيء ذي قيمة . والعنوان « فندق الكون » يوضح ميل بارى إلى رمزية تكاد تكون ساذجة . ويبدو نفس الميل فى مسرح « الجلوب » حيث تظهر شخصيـات « هاهم المهرجون » (١٩٣٨) Here Come the Clowns منغمسة فى تعريجاتهم الميتافيزيقية . ورغم أن بعض المشاهد تصور الفن المسرحى فى أحسن صورة إلا أننا نخطىء الحكم تماما إذا افترضنا وجود أى عمق فى التفكير أو العاطفة فى قصة تتناول نجار المسرح فى بحثه عن الله وانخداعه بحيل دجال يبدو وكأنه الشيطان مجسما . وبتحليل مضمونها تبدو المسرحية حائرة ضعيفة للغاية إذ أنها لا تحوى مادة متينة تستحق التشريح . وهناك مثل أوضح للرموز الصبيانية التى يحبها بارى فى « جونز الحر » (١٩٤١) Liberty Jones التى يعبر فيها العم سام والحرية مجسمة عن أسمى المشاعر وأكثرها بداهة بطريقة سقيمة نوعا ما .

كتب بارى مسرحيات أخرى كثيرة خلاف التى سبق ذكرها ينسى فى بعضها على الأقل ــ لحسن الحظ ــ هذه الصوفية المنتحلة ، مباشراً الناحيـة الكوميدية البحتة . و « مملكة الحيـوان » (١٩٣٢) Animal Kingdom بثالوثها الأبدى وعلاجها المتناقض للعشيقة التى تتخذ لنفسها صفات الزوجة ، من نوع المسرحيات التى فى وسع كتاب باريس الأقل أهمية إنتاجها . وتجمع « إلى باريس » (١٩٢٧) Paris Bound بتأكيدها أن إخلالا بسيطاً فى الواجبات الزوجية من

ناحية الزوج ليس من الضروري أن يؤدي إلى هدم الحياة الزوجية — بل يجب ألا يفعل - تجمع بين مفهوم كاثوليكي وموضوع يصلح لمعالجة كوميدية . و « إجازة » (١٩٢٨) Holiday دراسة للحب والحياة سطحية نوعاً ما مفرطة في عاطفيتها ، وإن أسبغ عليها حوارها الرقيق عذوبة وحسنا . وقد يمكن اعتبار « قصة فيلادلفيا » (١٩٣٩) Philadelphia Story الأكثر نجاحا أرفع ما وصل إليه في فنه .

ويمكننا القول عموماً أن باري كاتب يمتاز ببعض المشاهد الممتعة وبمهارة في الكتابة قد تثير الإعجاب ، ولكن كثيراً ما تضل روحه الطريق فتخوض مناطق هو غير مؤهل لفهمها أو تقديرها . ويشبهه وليم ساروريان William Saroyan في بعض النواحي وإن اختلف عنه ظاهرياً كل الاختلاف. وقد أدى تكراره لمشاعر فلسفية سهلة واستخدامه لطرق تبدو جديدة في بناء المسرحية إلى اقتناع النقاد في وقت ما بأنهم وجدوا فيه نبوغا عظيما . ولكن يلاحظ أنه بعد الحماسة التي أثارها « قلبي في أعالي اسكتلنده » (١٩٣٩) My Heart's in the Highlands أخذ صوت مؤيديه يتلاشى يوماً بعد يوم . وفي مسرحيته الأولى هذه يمزج بشكل خاص يبدو جديداً بين مشاهد واقعية في ظاهرها وعناصر رمزية يقدمها في قالب أحداث متقطعة منفصلة. أما الحوار فمزيج من اللغة العامية — مما يشير إلى محاولة إتباع المذهب الطبيعي — والخيال الشاعري الرفيع . ولكن إذا أمعنا التفكير وجدنا تفاهة في هذه الصور ذات العاطفة المفرطة لشعراء شبان فقراء ولممثلين

محطمين يعزفون بسحر أورفيوس على أبواقهم فيأتى جميع أهل المنطقة ليستمعوا اليهم مسحورين . وقد تلت هذه مسرحية أخرى أكثر طموحا وهى «أمتع أوقاتك» The Time of Your Life (١٩٣٩)، وفيها يحاول الكاتب تصوير الواقع فى مشهد مشرب حقير فى سان فرانسيسكو. ويستغنى ساروريان عن حبكة الموضوع محاكاة لتشيكوف فيترك شخصياته تتفلسف بعظمة وغموض عن الحياة وعجائبها وأملها الضائع وأحزانها ومباهجها . ووسط هذه المجموعة من الشخصيات المتنوعة يظهر جو رجل دائم السكر يقضى وقته فى شراء اللعب لتذكره أنه توقف عن البكاء ذات مرة فى طفولته لأنه أعطى لعبة . وبجانب هذا يقدم ساروريان للجمهور شخصيات أخرى مختلفة شاذة كعدد من المتسكعين المعدمين وامرأة عاهر وقزم يكاد لا يبلغ طوله ثلاثة أقدام . وفى «القوم الجمال» The Beautiful People (١٩٤١) يقدم مرة أخرى فيلسوفا وشاعرا (وهما هذه المرة أب وإبنه) فى موضوع يتناول أسرة تعيش على معاش رجل متوفى هو صاحب المنزل الذى تقيم فيه . وفى الموسم التالى (١٩٤٢) قدم مسرح ساروريان الذى افتتح فى نيويورك مسرحيتى «غدا صباحا ترى على اللوحة» Across the Board on Tomorrow Morning و «محادثة يوى» Talking to Yoy ولكن العرض أوقف بعد وقت قصير. ويصف أول مشهد لمسرحيته «جيم المتأنق» Jim Dandy (١٩٤٧) أحدث مسرحياته بما يأتى :

«قشرة أو جزء من قشرة بيضة شفافة كسرت وفتحت من ناحية

واحدة ، وداخل القشرة أطلال كثيرة وجليلة ، وهى تمثل الواقع الحالى والأبدى يوجدان معا نتيجة للزمن والطبيعة والفن والدين والعمل والعلم والاختراع والتخطيط والمصادفة وعنف الحرب وعوامل التعرية » .

كل هذا فى منتهى الغموض . ومع ذلك فيمكننا القول أن مادة هذه المسرحيات أكثر صلابة على الأقل من الطيف الذى بنيت عليه مسرحية « أربعة قديسون فى ثلاثة فصـــول » (١٩٣٤) Four Saints in Three Acts. وهى مسرحية موسيقية لجرترود شتاين Gertrude Stein التى تستخدم ثلاثة فصول لتقدم خمسة عشر قديساً يعبرون عن مشاعرهم بطريقة يستحال فهمها .

وقد عنى الكثيرون بهذه الأساليب بطرق شتى فى بلاد مختلفة . فتكشف مسرحيات ميجويل دى أونامونو Miguel de Unamuno الذى يعتبر من أبرز الفلاسفة الأسبان — عن خبايا النفس . ففى « فيدرا » Fedra (١٩١٧) ، وهى تحوير يتفق وروح العصر الحديث للأسطورة الإغريقية الدائمة الطرافة ، وفيها تنعدم الأحداث الخارجية ، بل يكاد ألا يوجد شىء مطلقاً . أما « طيف الأحلام » (١٩٣١) Sombras de Sûeno فيشير العنوان نفسه إلى نوع المسرحية ، وهى تجربة فى تناول الشخصية المزدوجة ، موضوع بيراندللو المفضل .

وفى إيطاليا اتخذ منهج بيراندللو ميلا تهكميا جديدا فى كتابات ماسيمو بونتيمبيللى Massimo Bontempelli. ف « المتنا » (١٩٢٥) Nostra dea ، وهى مسرحية هزيلة فى ظاهرها لاذعة فى باطنها ،

تكشف دخائل امرة تتشكل أشخصيتها تبعاً لما ترتديه من زى . وتظهر
نفس الروح فى « حذاء مسينا » (١٩٢٥) Il Calzolaio di Messina
لأ ليساندرو دى ستيفانى Allessandro di Stefani وبطلها شخص
تسلطت عليه فكرة العدالة وأغضبه عدد المجرمين الذين يفلتون من يد
العدالة ، فيلعب بنفسه دور القاضى والجلاد . وفى مرة من المرات
يقتل خطأ ضحية بريئة ، فيتحطم مثله الأعلى وينتحر . ويحاول نفس
الكاتب أن يثبت أن المجانين فقط هم العقلاء ، وذلك فى « مجانين فوق
الجبال » (١٩٢٦) Pazzi sulla montagna . وجوليلمو زورزى
Guglielmo Zorzi كاتب آخر حذا حذو بيراندللو . فيصور فى « حياة
الآخرين » (١٩٢٦) La Vita degli altri امرأة ترتدى شخصية
زوجها كالرداء ، وفى « العرق الذهبى » (١٩١٩) La Vena d'ora
يقارن الأم الشابة كما هى فى الواقع بالصورة التى اختلقها الإبن لنفسه .
وفى « دوائر تحت العيون » (١٩٢١) Fiore sotto gli occhi
لفاوستو ماريا مارتينى Fausto Maria Martini يحكى الكاتب قصة
عجيبة لمدرس فقير وزوجته هالها سير حياتهما على وتيرة واحدة
فبدآ حياة خرافية جديدة وكأنهما عاشقان والهان. وفى « نانيت الأخرى »
(١٩٢٣) L' altra Nanetta يقارن الكاتب بطريقة مماثلة بين امرأة
كما تبدو فى ظاهرها وكما هى فى حقيقتها . ومن الواضح أن كل هذه
الموضوعات قريبة الشبه من موضوعات بيراندللو ، ولو أن مارتينى
نجح فى إعطائها روحاً مميزة نتيجة لتصويره الدقيق للشخصيات ولاستخدامه
لأسلوب عدم المبالغة .

ويبدو أسلوب بيراندللو واضحا فى « سرك القانون » (١٩٣٥) Circus Juris لســـفند بوربرج Suend Borberg الدانماركى، وهى مسرحية شيقة تتناول « الشخصيات » العديدة التى يحويها الشخص الواحد . ومن أمثال هذا النوع من الكتابة مسرحيات كاتبتين بولنديتين هما ماريا بوليكوفسكا جاسنورزفسكا Marja Pawlikowska-Jasnorzewska وصوفيا نالكوفسكا Zofja Nalkowska ، وقد استفادتا من مثل برزبيزفسكى فسارتا على النهج الذى اتبعه لنورمان وبرنار وآخرون . و « العشاق السماويون » (١٩٣٣) Niebiescy zalotnicy للكاتبة الأولى و « يوم عودته » (١٩٣١) Dzien' jego powrotu للكاتبة الثانية مثلان للتأثيرية السيكلوجية لمقاييمتها .

الفصل الثالث

الحركه التعبيرية

التأثيرية من خواص الفرنسيين أما التعبيرية فهى من خواص الجرمانيين . والتأثيرية اصطلاح ينطبق إما على مزاج وإما على محاولة استيتيكية فقط ، لا يرتبط بأهدافها شكل مسرحى معين أو صنعة فنية بالذات — ذلك إذا استثنينا نظريات «المسرحية الثابتة» و «المسرحية الساكنة» . أما التعبيرية فتوحى بنظرة خاصة لمادة المسرحية الخام وبطريقة جديدة لتناولها .

وقد يبدو — نتيجة لهذا التمييز بين الحركتين — أنه يمكن عند تناول المدارس المسرحية المختلفة التى تعالج داخلية الشخصيات تعريف وشرح التعبيرية بشكل أبسط وبطريقة أوضح ، ولكن من العجيب أن هذا هو عكس الواقع . فقد تطور الأسلوب التعبيرى فى برلين وضم مواهب متنوعة حتى إذا ما ركز النقاد العديدون الذين اتجهوا إلى تحليل الخواص العامة لهذا الأسلوب اهتمامهم فى أى واحد من هؤلاء الكتاب الموهوبين ، وجدوا تناقضا أساسياً فى تشخيصهم لمصادر الحركة ولظواهرها المميزة .

ويعود هذا التباين فى الرأى إلى سببين : الأول ، ناجم عن الخلط بين الوسيلة والغاية ، والثانى ، ناجم عن الفشل فى إدراك أن الحركة التعبيرية رغم معاداتها للواقعية فى أهدافها أساسا إلا أنها ضمت عدداً كبيرا من الأتباع تبعد مثلهم كل البعد عن مثل أولئك الذين هم من صميم الحركة . فمن الميسور أن نلاحظ مثلا أن بعض الطرق التى سلكها سترندبرج وفدكنند تشير إلى تلك التى أقبل عليها التعبيريون فى حماسة ، ولكن أية محاولة ترمى إلى إثبات أن غرضها كان تعبيرياً محاولة كاذبة مربكة . وفى بحثنا عن تعريف صحيح لما كان يهدف إليه هؤلاء الثوار الألمان عندما أصبحت التعبيرية هدفاً فنياً يجب أن نفرق فى أذهاننا فى الحال بين الحيل الفنية التى استعملوها كوسيلة والمثل التى هى الغرض الأساسى ، كما يجب أن نتعقب أثر الروح التعبيرية الحقة وسط فوضى الأهداف المتناقضة الظاهرة فى كتابات من التحقوا — سواء مباشرة أو غير مباشرة — بهذه المدرسة .

أهداف التعبيريين

استخدم كتاب المسرح التعبيريون عامة فى حماسة ذلك النوع من الفن المسرحى الذى سبق أن قام به هاوبتمان وفدكند بتجارب متنوعة وساعدوا على تطوره . وحلت المشاهد القصيرة محل الفصول الأكثر طولا ، وأصبح الحوار مقتضباً متقطعاً ، واستعيض عن الشخصيات « الحقيقية » بالأشكال الرمزية (من النوع الأخلاقى تقريباً) ، واختفت المشاهد الواقعية واستعيض عنها بالأضواء التى استخدمت فى حرية ، وكثيرا ما فضل استعمال الجوقة (الكورس) أو المجموعة على الفرد ، أو إذا ظهر الأفراد رفعوا إلى مكانة تحولهم إلى ممثلين لقوى أعظم منهم .

ولما كانت هذه الوسائل جديدة فى نوعها فقد كان لها تأثير سحرى خاص على عقول الكثيرين فى العقد الثالث ، وكثيراً ما نجد أنها استعملت فى أغراض بعيدة كل البعد عن تلك التى أوضحها التعبيريون . وقد أقبل عليها واستغلها على الأخص عدد من الكتاب تحمسوا لأبحاث التحليل النفسى الجديدة ، فحاولوا إنشاء مسرح «ذاتى» . ويجب علينا أن نسلم هنا — إذا أردنا أن نحافظ على وضوح الموقف — بأن التعبيريين لم يرموا إلى الذاتية ، بل بالعكس فالتعبيريون الحقيقيون فى ثورة واعية ضد المسرح التأثيرى بأجمعه وتركيزه على الحياة الداخلية . وبدلا من التنقيب فى أعماق الفرد النفسية يحاولون أن يقدموا على الخشبة ممثلين للانسانية جمعاء . وإذا ما تأثر هؤلاء الكتاب بالتحليل النفسى أصبح

غرضهم إظهار عواطف الجموع . بل إننا نكاد أن نقول أن التأثيريين آخر سلالة الشعراء الرومانتيكيين بينما ينتمى التعبيريون إلى الكلاسيكية الحديثة .

وحاول هؤلاء الكتاب أساسا الهرب من الكشف الدقيق عن خبايا النفس ومن الطرق الدائرية غير المباشرة — وهو ما تفهمه بالمحاولة الرومانتيكيه الحديثة فى مجموعها — واستعاضوا عنها بالإنسانية وخواصها تقدم بطريقة مبسطة مقتصدة حادة تشبه فى تأثيرها الخط المستقيم . وهناك صلة وثيقة بين منهج التعبيريين وبين المدرسة التكعيبية التى ولدت عام ١٩٠٨ فى باريس وحاولت الوصول إلى كنه الخطوط المنحنية التى نراها فى الحياة لتعبر عن المستويات المسطحة الأساسية . كما أن هناك صلة بالمدرسة المستقبلية الإيطالية التى أسسها ف . ت . مارينتى F. T. Marinetti عام ١٩٠٩ والتى حاولت استغلال الخط المستقيم و « المركب » بنفس الطريقة . وفى عام ١٩١٥ أكد أول بيان للمسرح المستقبلى هذه الصفات فسمى على وجه التحديد « بيان المسرح المستقبلى المركب » . وقد نتج عن الحركة المستقبلية مفهومان أساسيان : مفهوم الفضاء أو الشعور به المبنى على تقدير المسطحات المستوية ، ومفهوم الوظيفة أو الشعور بها الذى محا كل أثر للزخرف الرومانتيكى حتى لم يبق إلا الضرورى (المميز) الذى لا يستغنى عنه . وقد لخص أنطون . ج براجاليا Anton G. Bragaglia جيدا العلاقة بين هذه الحركات المختلفة فى كتابه «القناع المتحرك» (١٩٢٦) La Maschera mobile ؛ وهو يقطع بوجود علاقة بين التأثرين الألمان وأمثال

مارينتي وبوتشوني وكارا وسوفيتشي وديبيرو الذين تزعموا المدرسة المستقبلية الإيطالية. ويلاحظ في كلتا المجموعتين كره ظاهر للواقعية أو الطبيعية ومحاولة اتباع النهج التركيبي هدفاً أساسياً. ثم يقول « ولا نقصد بكلمة التركيبي المشهد ذا اللون الواحد الذي يبدو من أعالي المسرح، وكثيرا ما تستعمل هذه الكلمة للتعبير عنه، وإنما نقصد تلك المشاهد التي تعطينا — نتيجة للامتزاج بين الرسم واللون — صورة منظمة مبسطة للواقع، صورة مسجلة ليست منقولة — ماسماه بوتشيوني بالتجريد المثالي للاشكال المختلفة ». وإذا أدخلنا بعض التعديلات البسيطة على هذه الجملة نجدها تنطبق على أهداف الفن الكلاسيكي من مائتي عام.

ويرتبط تطور الأسلوب الجديد ارتباطاً وثيقاً بإدراكنا لطبيعة مدنيتنا الآلية. ففي حالة الرومانتيكي الحديث نجده دائم الرغبة في الهروب من الآلة، الهروب إلى عالم بلياس ومليساند، عالم رموز عاطفية وأعماق روحية غامضة. إنه يتجنب الآلة عن قصد وإن أمكن نسيها كلية. أما التعبيري الحقيقي فيختار اتجاهاً آخر. وسواء شارك مارينتي حماسته للآلة أو وقف مذهولا إزاء الطريقة التي تسيطر بها الآلة على الحياة تدريجياً، فهو يعترف بوجودها محاولا بشجاعة تناول المشاكل التي تسببها. ورغم أن روح الكاتب التعبيري غالباً ما تكون معذبة بل ويائسة أحيانا إلا أن إنكار العالم الذي يعيش فيه ليس غرضه. وبدلا من أن يستغل مملكة الأحلام في كتاباته متتبعاً أسلوب سترندبرج (كما ادعى بعض نقاد التعبيرية) فهو يتخذ موقفاً ثابتاً يتعارض تماماً مع موقف الكاتب الداتي التأثيري.

التعبيرية الألمانية

يظهر الأسلوب التعبيرى فى المسرح بوضوح فى كتابات جورج كايزر Georg Kaiser، وخاصة فى «غاز» Gas، وهى مسرحية من جزئين (١٩١٨، ١٩٢٠) تحمل مغزى أخلاقياً شاملا وتصور تأثير التصنيع على المجتمع. ويوضح العنوان نفسه غرض المسرحية، إذ يشير إلى أن هدف الكاتب تصوير العناصر الشاملة للإنسان الجماعى وليس الشخصيات الفردية. وبعد مقدمة معنونة «الكورال» (١٩١٧) Die Koralle يبنى فيها عامل سابق مصنعاً كبيراً، تتبع مسرحية «غاز» بجزئيها مآل الصناعة فى أيدى ابن وحفيد هذا العامل اللذين يحاولان دون جدوى مساعدة العمال، إلى أن يبدو فى النهاية أن الحل الوحيد لهذه المشكلة التى رمز إليها فى موقف واقعى هو إبادة الجنس البشرى.

كايزر ليس كاتباً مسرحياً عظيماً ولكنه يمثل إحدى خواص عصره. فرغم استخدامه فى حرية بعض التأثيرات المسرحية التى لو أنها ظهرت فى مسرحيات سابقة لاعتبرت من نوع الميلودراما، إلا أنه يتميز بقوة شيطانية معذبة. وقد بدأ كتاباته «بالأرملة اليهودية» (١٩١١) Die judische Witwe، وهى مسرحية ساخرة قليلة الأهمية نسبياً، ثم تبعتها بعد ثلاث سنوات «مواطنو كاليه» Die Bürger von Calais الأعمق تأثيرا، وفى عام ١٩١٦ أذهل معاصريه بجرأة مسرحية «من الصباح إلى المساء» Von Morgens bis Mitternacht. وبطلها كاتب

ثافه فى أحد المصارف استطاع المؤلف بالمنهج التعبيرى الأصيل أن يقدمه كرمز لطبقة بأسرها ، وليس كفرد . فنى عدة مشاهد عنيفة تبعد كل البعد عن الواقعية يسرق كاتب المصرف بعض أموال صاحب العمل مارا فى سلسلة مخاطرات تنتهى تدريجياً بتحطيم وهدم الحياة الجميلة المثيرة التى كان يحلم بها . ويلاحظ أن كل من يلتقى به من الشخصيات إما رموز أو نماذج ممثلة لجموعات بشرية . وإنه لمن السخف أن نهاجم الكاتب لفشله فى تصوير شخصيات طريقة مسلية إذ أن غرضه الأساسى هو تجنب ذلك النهج المسرحى فى البناء واستخدام طريقة أخرى أكثر ملاءمة للفكرة الشاملة التى يود أن يصل إليها . ومع أننا على حق فى الحكم على الغاية التى يرمى إليها الكاتب إلا أنه لا يحق لنا أن نبحث فى مثل هذا العمل عن أشياء سعى الكاتب عمداً إلى تركها جانبا .

وفيما عدا ذلك لم ينتج كايزر شيئاً يستحق الذكر . فمسرحية « الحريق فى دار الأوبرا » (١٩١٦) Der Brand in Operhaus عديمة الأهمية ، و « سقط المتاع » (١٩٢٤) Kolportage ، و « أليفر مرتان » (١٩٢٩) Zweimal Oliver تعوزهما الحيوية ، وفى « جاتس » (١٩٢٨) Gats تبدو آثار الحيوية التى امتازت بها « من الصباح إلى المساء » ولكنها آثار باهتة . ولعل « قارب نجاة ميدوسا » (١٩٤٨) Der Floss der Medusa وهى إحدى مسرحياته العديدة التى ظهرت بعد وفاته ومثلت حديثاً ، هى الوحيدة التى تستحق الإهتمام ، وذلك لشكلها وليس لبراعة أسلوبها . وتكاد هذه المسرحية

أن تكون الفريدة من نوعها ، إذ كتبت لفرقة مكونة من ثلاثة عشر طفلا ، وتصور مخاطراتهم أثناء غرق السفينة التى تقلهم الشرور التى تحيط بنا فى دنيانا . ورغم طرافة هذه المسرحية إلا أنها ليست بحال من الأحوال إنتاجاً أدبياً رفيعاً . والحقيقة أن كايزر ينتمى إلى ذلك الطراز من الكتاب الذين ينفذ ما لديه بعد المرة الأولى .

ومن الكتابات الوثيقة الصلة بكايزر إنتاج أرنست تولر Ernst Toller الذى يقدم فى « التحول » (١٩١٩) Die Wandlung — وهى مسرحيته الأولى — دراسة لنمو العاطفة الثورية فى حياة فنان . ولم تحدث هذه المسرحية ضجة تذكر . أما « الفرد والجموع » Masse-Mensch التى ظهرت بعدها بسنتين فقد قوبلت بحماسة بالغة ، وفيها أيضاً يحل العام محل الخاص . يقول تولر « إن هذه الصور للواقع ليست واقعية ولا محلية ، كما أن الشخصيات لا تمثل أفراداً » . فسونيا بطلة المسرحية رمز لجميع الثوار المثاليين . تتزعم هذه المرأة مجموعة من العمال العبيد لتحررهم من قيودهم ، وعندما يقومون بثورة اجتماعية تحاول كبح جماحهم ولكن دون جدوى ، وأخيراً ينفذ فيها حكم الإعدام بسبب حركة حاولت قمعها بكل قواها . أما اللغة فعنيفة متقطعة ، وكل ما فى المسرحية صارخ — تظهر الشخصيات وقد أضيئت بقسوة وسط ظلام حالك ، واستعيض عن الحديث العادى بالوعظ والتعجب ، واندمجت مشاهد خيالية بأخرى واقعية منحطة ، ويحيط الحركة بأجمعها جو هستيرى . وتمثل نهاية « الصورة » الثالثة

التى تتحدث فيها البطلة إلى « اللا اسمى » — وهو روح الغوغاء — وبداية الصورة الرابعة — وهو حلم خيالى — تمثل الصفة المميزة للمسرحية :

اللااسمى :

الزم الصمت أيها الرفيق
ان القضية تتطلب هذا
فما أهمية شخص واحد
شعوره ، أو ضميره ؟
يجب أن تكون الجوع فقط هى المهمة !
تصور : معركة واحدة دامية
ثم سلام أبدى
لا سلام خاو ، لا قناع مزيف
يخفى وراءه وجه الحرب ،
حرب القوى ضد الضعيف ،
حرب المستغلين ، حرب الجشع .
تصور : نهاية الشقاء !
تصور : الجريمة خرافة فى عالم النسيان !
إنه فجر الحريه لجميع الشعوب ! ...

أتعتقد أننى أسىء التقدير ؟
إنها لم تعد مسألة اختيار .
إن الحرب ضرورة لنـا .
ونصيحتك تعنى الشقاق .
فمن أجل القضية
الزم الصمت

المـرأة :
أنت . . . الكتلة
أنت . . . على . . . حق

اللااسمى :
ارفعوا أعمدة الجسر — أيها الرفاق
ادفعوا كل من يقف فى سبيلنا
الجوع هى الفعل

الجموع فى البهو : (وهم خارجون فى صخب)
الفعل

(وتظلم أنوار المسرح)

الصورة الرابعة

فناء واسع ذو حائط مرتفع على الأرض وسط الفناء مصباح نوره ضعيف باهت . فجأة ينبعث من أركان الفناء حراس من العاملين .

الحارس الاول : (وهو يغنى)

ولدتنى

أمى

فى وحل خندق

لا لا لا ، لا .

الحارس الثانى :

فقدنى

أبى

فى شجار

مع امرأة عاهرة

الحراس معا :

لا لا لا ، لا

هـه ، هـه .

(وبعد قليل من الغناء يواجه اللاإسمى أحد المساجين)

اللاإسمى :

هل حكمت عليك
المحكمة ؟

احد الحراس

لقد حكم على نفسه
بالموت .
لقد أطلق علينا النار .

المسجون :

الموت ؟

اللاإسمى :

أتخافه ؟
اسمع :
أيها الحارس ! أجب على
من علمنا
عقاب الاعدام ؟
من سلحنا ؟
من قال «بطل» و «فعل نبيل» ؟

من يجد العنف ؟

الحــراس :

المدارس .

الثكنات .

الحرب .

دائماً .

بهذا الأسلوب المتقطع فى الحوار وفى تقديم المشاهد ، وبهذه الحدة التى تتصف بها الكتابة فى مجموعها فتقربها من التكعيبية المعاصرة والفن المستقبلى ، بهذا يتكشف الموضوع الأساسى للمسرحية .

فى العام التالى لظهور « الفرد والجموع » ظهرت « مخربو الآلة » (١٩٢٢) Die Machinenstürmer، التى يتناول فيها تولر اضطرابات لاد بين عامى ١٨١٢ و ١٨١٥ بطريقة أكثر واقعية فى ظاهرها ولكنها فى الحقيقة منبعثة عن نفس الرغبة الفنية . وفى « هنكمان الألمانى » (١٩٢٣) Der Deutsche Hinkemann يحكى بمرارة قصة جندى سابق (يمثل مرة أخرى نموذجاً وليس فرداً بالذات) يعود بعد انتهاء الحرب مصاباً بعجز جنسى ليجد زوجته فى أحضان رجل آخر . وتظهر ميول تولر غير الواقعية بشكل واضح مرة أخرى فى « انتقام العاشق المنبوذ » أو « خبث الذكر والأنثى — فى مشهد للعرائس » (١٩٢٥) Die Rache der Verhünten Liebhabers, oder

Frauenlist und Männerlist ; ein galantes Puppenspiel.
وهى مسرحية غريبة لم تحز نجاحاً كبيراً . كما تظهر هذه الميول فى
« مرحى — إننا نعيش » (١٩٢٧) Hopla, wir leben ، وهى
صورة مخيبة للأمل للحياة بعد الحرب .

تمتاز بالطرافة هذه المسرحية الأخيرة التى تصور رجلا ثورياً عاد إلى
الحياة العادية بعد مدة قضاها فى مستشفى الأمراض العقلية ليجد جميع
رفاقه قـد تحولوا ، لأسفه ، إلى مواطنين محترمين . إذ
أدخل فيها الكاتب حيلة استعملت بحرية فيما بعد فى المسرح
التعبيرى ، وتتلخص فى مصاحبة المشاهد المسرحية بلقطات سينمائية
متفرقة . والحكمة فى هذه الحيلة واضحة تماما ، فبالرغم من أنه يجب
أن نعترف بالفشل حتى الآن فى إدماج هذين النوعين من الفنون
بشكل مرض ، إلا أنه من السهل أن ندرك إلى أى حد اجتذب الفيلم
الكتاب الراغبين فى خلق هذا المسرح الشاسع للإنسانية .

لم تعرف « دراما الملحمة » فى يوم ما دعية أكثر حماسة من
برتولت بريخت Bertolt Brecht الذى أكسبه غرضه الجدى وقوته
الجامحة عددا من الإتباع ، ولكن لا يحتمل أن تترك كتاباته ولا
الأسلوب الذى رعاه أكثر من هزة ضائعة فى تاريخ المسرح . ففى
استطاعتنا أن نمتدح بكل إخلاص التهكم اللاذع والبديهة السباقة فى
« أوبرا القروش الثلاثة » (١٩٢٨) Die Dreigroschenoper وهى
تحوير حديث لـ « أوبرا الشحاذ » The Beggar's Opera ، دون

أن نرغم أنفسنا على اكتشاف صفات قيمة فى بقيـة مسرحياته .
و « طبول فى الليـل » (١٩٢٢) Trommeln in der Nacht
دراسة مثيرة نوعا ما إلا أن موضوعها اليوم أصبح قديما ، أساسها
المقارنة بين المحن التى يقاسيها الجندى فى الميدان وبين الحياة السهلة التى
ينعم بها أولئك الذين جمعوا ثروة طائلة من الحرب . كما أن فى بعض
مسرحياته الأخرى مشاهد ذات قوة عارضة ، ولكن يمكننا الحكم
على كتاباته عموما بأنها مزيج مشوش من جميع الأساليب التى أسبغت
حيوية على المسرح فى العقدين الثالث والرابع . يحاول بريخت أن يضع
المسرح فى خدمة الحقيقة الاجتماعية سالكا نهج أروين بسكاتور
Erwin Piscator الشيوعى فى طرق الإخراج ، وهو مثل بسكاتور
مغرم باستخدام وسائل جديدة وحيل غير متوقعةفى تأثيره المسرحى .
فيستند إلى المسرح الصينى فى بعض أفكاره وإلى المسرح الروسى فى
الكثير منها ، ويتقرب إلى أعداءالواقعية فى إعراضه عن المشهد التقليدى
والحوار الصورى ، ويكتسب تأييد الطبيعيين عندما يقول أن مسرحياته
ترمى إلى تصوير الحقيقة وليس إثارة العواطف . وقد أخذ الكثير عن
الكتابات الأولى للتأثيريين، كما لونت المفاهيم الماركسية عددا كبيراً من
مشاهده . أما المتعة العقلية التى نجدها فى كتاباته فمصدرها التقليد
الناشيء عن زولا وغيره . كل هذا حديث جداً وقديم جداً فى
آن واحد .

ينتقل بنا بريخت طبعاً بعيداً عن الفترة التى سادت فيها التعبيرية ،

ولذلك يجب أن نعود بضع سنوات إلى الوراء لنلق نظرة على الكتاب الآخرين . من أوائل هؤلاء راينهارت سورجى Reinhard Sorge الذى صور فى « الشحاذ » (١٩١٢) Der Bettler شاعرا مصاباً بالهستيريا لا يستمع إليه أحد ، ثم تبعتها عدة مسرحيات أخرى مشابهة لها آخرها « الملك داوود » (١٩١٦) König David . وأدخل الكاتب النمساوى آرنولد برونين Arnold Bronnen التأثيرات والعواطف العنيفة فى «قتل الأب» (١٩٢٥) Vater mord . وبرونين هذا من الكتاب الذين استمروا فى مضايقة المسرح بالمثيرات المزيفة فى أمثال المسرحيتين « ثوار فى أرض الراين » (١٩٢٥) Reinische Rebellen و «تعويضات »(١٩٢٦) Reparationen . وتبدو الصلة الوثيقة بين الحركة التعبيرية ومحاولة الكشف عن خبايا الإنسانيه فى « قاتل ، أمل النساء » (١٩٠٧) Mörder,Hoffnung der Frauen و « أورفيوس ويوريديس » (١٩١٨) Orpheus und Eurydike لأوسكار كوكوشكا Oskar kokoscka . كما تبدو صلة مماثلة — ولكنها أكثر غنائية فى صيغتها — فى « الجنة والجحيم » (١٩١٩) Himmel und Hölle لبول كورنفلد Paul kornfeld ، وفى « الحب » (١٩٢٦) Liebe لأنطون فلد جانز Anton Wildgans. ولعل فلدجانز يستحق عناية أكثر بقليل من بعض رفاقه لقدرته فى بعض الأحيان على إثارة جو خيالى . وهو يمتاز بعطف غريزى على الفرد من نوع قلما يتصف به التعبيريون لانهما كهم فى المفاهيم الأكثر اتساعاً. فبالرغم من العاطفة المفرطة والمبالغة فى الخطابة فى «الفقر» (١٩١٤)

Armut مثلا ينجح الكاتب فى إعطاء صورة حية مقنعة لبطله التعس شيولر . وفى « المعركة البحرية » (١٩١٨) Die Seeschacht يستخدم راينهارت جورنج Reinhard Göring الواقع بمهارة لأغراضه التعبيرية، فيقدم البحارة على خشبة المسرح مرتدين أقنعة آلية مرعبة واقية من الغاز . وغالبا ما استعملت الحيل التعبيرية لأغراض غير تعبيرية فى كثير من هذه المسرحيات التى تذكرنا بالمحاولات الأولى السخيفة لفترة « الرومانتيكية العاصفة » ، عندما تبوأ التحليل النفسى العرش وصالت العقد النفسية وجالت .

كان عدد الذين استغلوا الأسلوب الجديد كبيراً . ومع أن الموهوبين من هؤلاء ما لبثوا أن خلعوا عنهم الزوائد المفرطة التى ظهرت فى الأسلوب التعبيرى فإن عددا قليلا جداً ممن وقعوا أسرى لنشوتها المسكرة نجحوا فى استعادة سلامة عقولهم . ولقد كانت المفاهيم الإنسانية السامية مصدر الإلهام لبعض أفراد المجموعة مثل جوليوس ماريا بيكر Julius Maria Becker ، وتأثر البعض الآخر من أمثال أرنست بارلاخ Ernst Barlach بسخط المراهق المفكر على عديمى الإحساس من رجال الأعمال الجشعين ، بينما يبدو أن البعض الآخر من أمثال لوثر شراير Lothar Schreyer ، مؤلف « ليل » (١٩١٩) Nacht لم يتأثر عامة إلا برغبته فى التجديد . وجمعتهم جميعاً روح من الجائز أن تؤدى إلى أكثر الاعتقادات السياسية تطرفاً . ويحاول قلة من الكتاب أن يحذوا حذو بيكر ، ومنهم فرانز شوكر Franz Czokor النمساوى مؤلف « الطريق الأحمر » (١٩١٨) Die Rote Strasse ، وهانز كالتنيكر

Hans Kaltneker الذى هدف فى مسرحيته الثلاثية « المنجم ».
Das Bergwerk و « الهبة » Die Opferung و « الأخت »
Die Schwester أن يبنى العقيدة الدينية والطهارة على أساس
احتضان سابق للشر — يحاول هؤلاء ، ولو بطريقة مجهدة عصبية ،
الوصول إلى غاية روحية .[1] ولكن من الواضح أن هذا الإفراط فى
التعبيرية قد يؤدى إلى ما انتهى إليه هانز يوست Hans Johst إذ
انتقل من روح ثورية إلى تقبل الفلسفة النازية ، أو ما وصل إليه فريدريخ
وولف Friedrich Wolf مؤلف « بحارة كالتارو » (١٩٣١)
Die Matrosen von Caltaro التى سبق أن حازت إعجاب المتحمسين
فى يوم ما .

ولعلنا نستطيع أن ننتخب من هذه المجموعة الضخمة المختلطة بعض
الأسماء . فسرحيات الشاعر فريتز فون انرا Fritz von Unruh ،
وبالأخص «سباق واحد» (١٩١٨) Ein Geschlecht ، تتحلى
ببعض الفضائل . وفى هذه المسرحية يقدم الكاتب بقصد التهكم
سباقاً بين مشهدين أحدهما فى الجبانة حيث تدفن أم ابنها والآخر لموقعة
حربية تدور رحاها فى الخلف . ثم هناك مسرحيات والتر هاسنكليفر
Walter Hasenclever نخص بالذكر منها « الابن » (١٩١٤)
Der Sohn و « الإنسانية » (١٩١٨) Die Menschen و« جوبزك »
(١٩٢١) Gobseck و « قتل » (١٩٢٦) Mord . ومن الصعب
الحكم على هذا الكاتب لشطحاته . فعندما بدأ حياته الكتابية انقاد
وراء مبالغة دفعت به إلى سبل غير مألوفة كما حدث فى « الإبن » مثلا ،

حيث يدافع عن حق الإبن فى قتل والديه (ولماذا ياترى؟ لأنه يعتقد بكل بساطة أنهما يحرمانه من حرية التعبير) . ويظهر العنصر المقبض حتى بعد ذلك فى « الإنسانية » حيث يقدم الكاتب جثة هامدة فى دور البطل ، بينما يلعب شبح الزوج المتوفى دوراً هاماً فى « ما وراء القبر » (۱۹۲۰) Jehnseit's . ومع ذلك فكتاباته تمتاز بحوية قلما توجد لدى زملائه . ويجب أن نلاحظ أيضاً تخلصه فيما بعد من سخافات الأسلوب التعبيرى ولجوءه إلى الكوميديا . ورغم أن هاسنكليفر قد وهب نصيباً من العبقرية إلا أنه فيما يبدو لم يكن على تمام اليقين بما يود أن يعمل أو من المعسكر الذى يريد أن ينتمى إليه ، فهو تارة يتقلب فى مباهج التحليل النفسى المظلمة أو وسط أشباح مخيلته الرومانتيكية الحديثة ، وتارة يتابع نهجاً تعبيرياً صريحا فيكتب « القرار » (۱۹۱۹) Die Entscheidung وأمثالها ، وتارة يضحك بتهكم مرير كما يفعل فى « صفر » (۱۹۳۲) Zero .

وأخيراً هناك هانز شومبرج Hans Chumb_rg الكاتب النمساوى الأكثر حداثة الذى تصور مسرحيته « معجزة فى فردان » (۱۹۳۰) Wunder um Verdun استمرار أثر عناصر الأسلوب التعبيرى الأساسية بعد انتهاء موجة الحماسة الأولى بمدة طويلة . وهذه المسرحية المكتنفة بالقوة بلا شك والتى اكتسبت عن جدارة لهدفها الواضح وأسلوبها القاطع سمعة دولية تقدم بتهكم مرير محنة الأحياء عندما يبعث من قبورهم اثنان وثلاثون مليون جندياً .

وبالنظر فى هذه المسرحيات كلها نجد أنها تثبت حقيقتين : أولا ، إمكان استخدام الصيغة التعبيرية لما تمتاز بها من جدة فى أغراض كثيرة مختلفة . وثانيا ، الانقياد فى حالة التعبيرية الصافية فى طريق تلك السخافات التى اتصف بها إفراط الشعراء الرومانتيكيين الأول ، ذلك الانقياد الذى لا مفر منه نظراً لأهداف التعبيرية ، بالرغم مما أفادته من توسيع نطاق الأدب المسرحى الضيق . وما زالت هناك قوة كامنة فى بعض الحيل الفنية التى استخدمها التعبيريون، ولكن ربما كان مصدرها غير مباشر فى قبول هدف التعبيرية وليس فى استغلالها بشكل جرىء غير مهذب . كما يبدو واضحا أنه بالرغم من تلك الأهداف التى رسمها بريخت والتى قد تعود بفائدة على مسارح تكرس جهودها للدعاية الاجتماعية فهى تميل إلى إنكار مكانة أدب المسرح بين الفنون .

انتشار التعبيرية

لم تجد الحركة التعبيرية سندا فى فرنسا ، ولكنها ساعدت على إيقاظ عبقرية كارل كابيك Karl Câpek فى أوروبا الشرقية . حور كابيك الصيغة التعبيرية فى « ر.أ.ع.و.ر » (١٩٢١) فتكشفت الأهداف الرئيسية للحركة فى تصويره الخيالى لعالم آلى . ويشير العنوان إلى « إنسان روسوم الآلى العالمى » وهى هيئة صناعية تنتج أجساما آلية يسخرها الإنسان فى خدمته . ولكن لا يلبث أن يتحرك شىء فى صدور هذه الكائنات الآلية الميتة فتثور ضد الإنسان . ويبدو أنه كتب على العالم نهائياً أن يعيش تحت عبء الآلية إلى أن يكشف الكاتب فى النهاية عن أول بصيص من الحب يتحرك فى قلبين آليين لإثنين من هذه الفظائع . وعندما ينبت الحب تنمو عاطفتا التضحية والوفاء الغريبتان عنها . وبهذا تولد الحياة من جديد من الآلية . ولو أن « ر.أ.ع.و.ر » تعبيرية فى مصدرها وفى اختيار الموضوع إلا أنه ربما كان القسط الوافر من نجاحها عائدا إلى نجاح كابيك فى تحوير الأساليب الميلودرامية الراسخة لتتفق ومطالب جيله ومدرسته .

ويبدو من « سر المكروبولس » (١٩٢٢) Vêc Macropulos أن كابيك وهب خيالا عميقاً يميزه عن بقية أدباء المسرح الفلاسفة الألمان من كايزر إلى بريخت الذين ينقصهم النضوج . وقد يبدو لنا لأول وهلة إذا ما فكرنا فى « كوميديا الحشرات » أو « حياة الحشرات » (١٩٢١)

Ze zivota hmyzu أن الرمزية بديهية والتفكير ضحل نوعا ما ، ولكن الشخص الذى يجادل قائلا أن إطالة الحياة نقمة وليست بنعمة ، كما أعتقد شو ، يمتاز بلا شك بتفكير مستقل . وقد اشترك مع أخيه جوزيف فى مسرحية فلسفية معنونة « آدم الخالق » (١٩٢٧) Adam Stvoritel. وهى محاولة طموحة تصور آدم وقد هشم العالم فى نوبة رعب لإخطائه ، فآل إلى تراب . وعندئذ يأمر الله — وهنا يبدو التهكم — بتشكيل العالم من جديد ، ولكن رغم محاولات آدم وحماسه يأتى العالم الجديد مطابقاً للقديم تماما . و« آدم الخالق » ليست بمسرحية عظيمة فقد استنفد كابيك عبقريته فى « ر . و . ر » ولم يبق منها إلا ما يكفى لإسباغ بعض اللون على مسرحيتين أخريين . كتب جوزيف كابيك « أرض الأسماء العديدة » (١٩٢٣) Zeme mnotra jmen بمفرده ، ولكن هذه المسرحية الساخرة التى تصور اكتشاف قارة جديدة وما يعنيه هذا لأشخاص مختلفين (حب وحرية اقتصادية وفرص للاستغلال المالى) تكاد لا تعلو عن المستوى العادى .

وقدم كارول روستفوروفسكى Karol Rostworowski الكاتب البولندى ، ضمن مسرحيات متعددة الأسلوب يتقابل فيها الغنائى والطبيعى بحدة ، مسرحية من النوع التعبيرى عنوانها « المحبة » (١٩٢٠) Milosierdzie يعالج فيها مشكلة الفقراء فى المجتمع الحديث بطريقة رمزية . وكتب بارلاجركفست Par Lagerkvist — أحد

اتباع ستردبرج فى السويد — « الرجل الأخير » (١٩١٧)
و « سر الجنة » Himlens hemlignet (طبعتا Sista Manniskan
فى ١٩١٩و١٩٢١) اللتين تميلان إلى التعبيرية . ولكنهما لبث أن أظهر
ميلا لهجر هذا الأسلوب مفضلا عنه خيالية قصص الأطفال التى تشوبها
العناصر الواقعية . ويظهر ما يطابق هذا الأسلوب فى المسرح الفنلندى
فى كتابات لورى هارلا Lauri Haarla .

وقد تم إخراج عدد من هذه المسرحيات الأوروبية على المسارح
المتكلمة بالإنجليزية أخراجا يستحق الذكر : كما ظهرت محاولات فى
الأسلوب التعبيرى لعدد كبير من أدباء المسرح . ولو أنه من الملاحظ
أن فى انجلترا نفسها لم ينجح إلا كاتب واحد ش . ك . منرو
C. K. Munro (تشارلز كبر كباتريك ماكالان) - ولمرة واحدة فقط -
فى إنتاج مسرحية تعبيرية ذات قيمة . وهو مؤلف « الإشاعة »
The Rumour التى ظهرت عام ١٩٢٢ فاسترعت الأنظار قليلا ، أولا
لأنها أدخلت الصيغة الفنية الجديدة فى لندن ، وثانياً لاكتشاف الكاتب
فكرة جديدة طريفة ، وهى اقتفاء أثر إشاعة تافهة بريئة نوعا ما خلال
سلسلة مشاهد قصيرة تؤدى إلى حرب بين دولتين . ولما حاول منرو أن
يستغل نجاحه الأول لم ينجح فى استعادة الحماسة الأولى التى ولدت عنها
« الإشاعة » ، وفشلت « التقدم » (١٩٢٤) Progress فشلا ذريعا .

راقت التعبيرية بشكل واضح الأوساط الثورية الأمريكية ،
المسرحية منها والاجتماعية . فمنذ أن قدم جون هوارد لوسون

وقد Processional (١٩٢٥) « موكبي » John Howard Lawson استخدمت الطرق الالمانية فى المسرح الامريكى من آن لآخر، وخاصة فى تلك المسارح التى وهبت نفسها للغرس الافكار الراديكالية. و«موكبي» مسرحية مؤثرة دون نزاع ، يقدم فيها لوسون متهكما ـ على أنغام موسيقى الجاز بند ـ معركة دامية مريرة بين أصحاب أحد المناجم الذين يؤيدهم الشرطة ومجموعة من العمال . وتدور المسرحية حول شخصيات رمزية ـ سادى كوهين ، وديناميت جيم الرجل الذى أغواها ، وطفلهما زعيم العمال فى المستقبل . ورغم عدم نضج فلسفتها الاجتماعية وسخافة عدد من مشاهدها إلا أن «موكبي» تمتاز بقوة مخلصة مشتعلة تسترعى الانتباه . و «الآلية» (١٩٢٨) Machinal لصوفى تريدويل Sophie Treadwell تستحق الذكر أيضاً وإن كانت أقل تأثيراً من « موكبي » . وهى مثل صادق للتعبيرية تبحث فيها البطلة المسماة ببساطة « المرأة الشابة » عن الحب دون جدوى وسط عالم الآلات والتجارة .

وعندما استولت الصيغة التعبيرية على خيال أيلمر رايس Elmer Rice الدائم التطلع أدى ذلك إلى نتائج أعظم . ورايس ينتمى إلى تلك المجموعة القوية من أدباء المسرح الشبان التى هيأت الجو لظهور يوجين أونيل فى الفترة المحيطة بالحرب الأولى . أظهر رايس منذ بادىء الأمر ولعا بالحيل المختلفة التى قد تضاعف من تأثير موضوعاته ، كما أظهر عطفاً قوياً ثابتاً على المضطهدين . وقد وضحت أهدافه فى « تحت المحاكمة» (١٩١٤) On Trial ـ أولى مسرحياته ـ حين تناول مشكلة اجتماعية بجرأة ، فأدخل عليها الطرافة باستخدام حيلة « العودة إلى

الماضى ، المستقاه من الفن السينمائى . ولا عجب إذن إذا أقبل رايس بحماسة على الأسلوب التعبيرى بمجرد وصوله إلى أمريكا . فيقدم فى « آلة الجمع » (١٩٢٣) The Adding Machine دراسة حيوية مؤثرة قريبة فى روحها إلى كتابات تولر وكايزر . وبطل المسرحية السيد صفر ، كاتب مسن ، فصل من عمله لأن فى استطاعة آلة الجمع أن تقوم بعمله على نحو أدق وأكثر اقتصادا ، فيفقد الرجل قواه العقلية ويقتل صاحب العمل . وبعد أن ينفذ فيه حكم الإعدام لجريمته تهيم روحه فى الأبدية إلى أن ينتهى به المطاف فى الجنة حيث يعمل على آلة جمع ضخمة مرعبة . لا شك أن هذه أقوى محاولة لرايس فى هذا النوع من التكنيك المسرحى ، ورغم أن الصيغة التعبيرية لم تفقد شيئاً من سحرها فيما بعد إلا أنها لم تظهر فى كتاباته بنفس الإفراط . استخدم رايس بعض المنهج الذى تعلمه من خبرته فى « آلة الجمع » فى « يوم الحساب » (١٩٣٤) Judgment Day التى تدور حول محاكمة حريق الريخستاج . كما يبدو تأثيره فى « حياة جديدة » (١٩٤٣) A New Life ، وهى مسرحية رمزية تتناول طفلا أحيط بالخير والشر ، رمز إلى الخير بأصدقاء الأم الأمناء الكادحين وبالشر بأقارب الأب الأغنياء الرجعيين العاطلين . ونلاحظ تأثير التعبيرية فى « فتاة الأحلام » (١٩٤٦) Dream Girl أيضاً حيث استخدمت هذه الصيغة - كما سبق أن استخدمت - لاستغلال مشاهد التحليل النفسى . كل هذه المسرحيات ذات قيمة فنية ، ولو أن ميل رايس إلى الإفراط فى التبسيط يقلل من طرافتها ، كما أن غضبه لشرور المجتمع يفقده القدرة على النظرة الموضوعية ويحجب عنه الاختلاف

الدقيق فى القيم .

وتظهر الأهداف والمناهج التعبيرية فى نواح عدة . فتأثيرها واضح فى كتابات عدد من الشعراء وخاصة آرشبولد ماكليش Archibald Macleish و و . هـ . أودن W. H. Auden وهى جلية فى « جونى جونسون » (١٩٣٦) Johnny Johnson التى ينادى فيها بول جرين بالسلام ، كما لعبت دورها فى تكييف أساليب كتاب آخرين مثل ثورنتون وايلدر Thornton Wilder ، وإن كنا لا ننسبه إلى هذه المدرسة عادة . فثورنتون وايلدر حقا مثل للروح التى تولدت عنها التعبيرية ، ورغم أنه لم يبد ميلا لاحتضان الحيل الفنية المفرطة فى غرابتها والتى ساعد كايزر واتباعه على نموها، إلا أن الرغبة فى الهروب من شباك الواقعية الدقيقة هى التى تسبغ حيوية على أعماله الإبداعية . وإذا تأملنا الطرق التى استخدمها لهذا الغرض وجدنا ما يساعد على تفسير انحرافات الثوريين المتطرفين. وتبين مسرحيات وايلدر ذى الأسلوب الحساس الدقيق والنظرة الإنسانية الحكيمة محاولته الثابتة فى العثور على وسيلة تعمل على تحرير المسرح الحديث من ضيق أفق المشهد العائلى العادى وإحيائه من جديد بادخال تقاليد مناسبة. وفى هذا تفسير لإعجابه بالمظاهر المختلفة التى اتخذها القالب المسرحى الإليزابيثى والشرقى والتعبيرى ، ومع ذلك فهو لا يريد محاكاتها فى المسرح الحديث محاكاة عمياء ، بل يحاول استخدام مبادئهم بطريقته الخاصة . ليس الغرض من « مدينتنا » (١٩٣٨) Our Town — كما مال بعض النقاد إلى الاعتقاد — الإثارة عن طريق الطرافة . ولا يرى وايلدر إلى التحايل

عندما يتناول قصـــة بعض الشخصيات فى مدينة صغيرة فى نيو إنجلند مقدما إياها دون أى أثر للمشهد التمثيلى ، ولاعندما يترك لمدير المسرح مهمة تقديم هذه الشخصيات فيقف على حافة الخشبة متحدثاً إلى الجمهور مباشرة . إذ يلجأ وايلدر إلى هذه الأساليب لأنه يريد أن يقدم لنا صورة نموذجية للحياة فى نيو إنجلند وليس قصـة بالذات عن ركن جروفر فى نيو هامبشير . كما أنه لا يود أن يستلقى الجمهور فى مقاعدهم متتبعين سلسلة الحوادث عن بعد وإنما يريد أن يدفع بهم إلى ما وراء أضـواء المسرح وسط الممثلين . فوايلدر فى الحقيقة يرنو إلى المشاركة الخيالية . بل وأكثر من هذا فهو يحاول ـــ رغم أن النظريات والعقائد الاجتماعية لم تدفعـــه إلى الكتابة ـــ أن يعالج حيـــاة الإنسان الاجتماعية العامة وأعمق وأهم الموضوعات المتصـــلة بهـــا كالحب والولادة والموت .

وإن كنا قد بعدنا كثيراً عن الإيقاع المتقطع البادى فى «الفرد والجموع» و «غاز» و «آلة الجمع» إلا أن هناك تشابها بين روح هذه المسرحيات والروح السائدة فى مسرحيات وايلدر . وتبدو العلاقة أكثر وضوحا فى « جـــلد أسناننا » (١٩٤٢) The Skin of our Teeth التى يحاول فيها الكاتب أن يقدم تاريخ الإنسانية جمعاء فى إطار مسرحى واحد خلال قصة السيد انتروبس وزوجته والخادمة سابينا . وليس من شك فى أنه لولا تولر وكايزر اللذان أنارا الطريق لما استطاع وايلدر أن يكتب « جلد أسناننا » .

شون أوكيسى

Sean O' Casey

ظهر جزء كبير من كتابات وايلدر فى قالب واقعى صارم . وكتب رايس — فضلاعن « آلة الجمع » «مشهد فى الشارع» Street Scene التى وصلت إلى أقصى حدود الواقعية ، كما تقابلت التعبيرية والواقعية أيضاً فى أعمال شون أوكيسى الكاتب الإيرلندى العظيم وخليفة سينج Synge .

لما قدمت «خيال حامل المسدس» The Shadow of a Gunman على مسرح الآبى عام ١٩٢٣ أجمعت الآراء على ظهور نجم جديد فى سماء المسرح . فهذا الكاتب الشاب ذو الإحساس اللغوى المرهف ، والنظرة الثاقبة فى فهم الشخصيات ، والقدرة الشاملة الراسخة فى تناول مادة المسرح قد أثبت أهليته فى الحال ليخلف أدباء مسرح النهضة الإيرلندية الأوائل . ولما آل اليه هذا التراث أظهر بجرأة وحماسة متوقدين عدم استعداده للوقوف عند حد اقتفاء الأثر . فقد صمم — رغم ما يدين به أوكيسى لهذا التراث — أن يزيد عليه ويوسع من حدوده. لقد أدخل ييتس المسرحيةالشعرية فى إيرلندا ، وبحث سينج مستكشفاً عالم الفلاح ، ثم أخذ أوكيسى على عاتقه مهمة تفسير حياة الطبقات السفلى فى المدينة . ولما كان أوكيسى مناضلا بطبيعته فقد انضم إلى العمال الإيرلنديين فى جهادهم كما انضم إلى الحركة الوطنية .

ولكن رغم اشتباكه المباشر فى هاتين الحركتين الصاخبتين فقد احتفظ بتفكير مستقل حيوى ، ولم يتوار عن مفاجأة رفاقه باستنكاره الملح لبعض أفكارهم الراسخة القريبة إلى قلوبهم . وأثبت أوكيسى — رغم نظرته التراجيدية إلى الحياة — قدرته على إنتاج مشـــاهد مضحكة صاخبة أساسها فهم عميق للحياة الإنسانية .

تكشف « خيال حامل المسدس » بوضوح عن مميزات أسلوبه الأولى الأساسية . فيبدو التهكم فى قصة هذا الثورى الصاخب المعتز بنفسه الذى يخدع رفاقه بتظاهره الرومانتيكى مما يترتب عليه نتائج خطيرة تؤدى إلى موت فتاة شابة شجاعة . و « جونو والطاووس » (١٩٢٤) Juno and the Paycock و « المحراث والنجـــوم » (١٩٢٦) The Plough and the Stars اللتان تبعتاها أرفع قيمة من الأولى. فمشاهدهما المضحكة أكثر انسجاما مع الروح التراجيدية للمسرحيتين، والشخصيات أكثر حدة ووضوحا ، والأحداث مشكلة بمهارة . تقدم أولاهما المرة الثانية فى شخصية كابتن جاك بويل — الطاووس نفسه — رجلا رومانتيكيا مزهواً بنفسه هو أنسب رفيق لجوكسير والى تلك الشخصية العديمة النفع وإن كانت محبوبة . يحيط الكاتب هاتين الشخصيتين بجو عائلى قاتل — فقر مدقع وموت وأحلام محطمة تنتهى إلى هدم الحياة العائلية . ومع ذلك فتسبغ شخصية جونو — زوجة الطاووس التى أفاض عليها أوكيسى كل عطفه وحبه — نبلا عجيبا على هذه الحياة . وبينما يستخدم الكاتب الحركة الثورية الإيرلندية كإطار

لموضوع هذه المسرحية تصبح هذه الحركة الموضوع الأساسي لمسرحية « المحراث والنجوم » التي بنيت — دون حبكة مسرحية تقريباً — على سلسلة مشاهد حية مظلمة يتخللها وميض من الضحك المرير .
وتختلف هذه المسرحية في روحها عن « خيال حامل المسدس » . فأوكيسى ، وإن كان ما زال يعطف على الذين أعطوا الشجاعة الكافية للدفاع عن مثال الاستقلال الوطني ، إلا أنه يلاحظ أنه بدأ يركز اهتمامه في الشرور العامة لمدنيتنا ، وهي أعمق وأضر من تلك الشرور التي يحاربها جاك كليترو محاربة فعالة ، والتي يهاجمها فلوثر جود بلسانه السكير . لقد أصبحت نظرة أوكيسى أكثر اتساعاً وعمقاً — إنها لم تعد بعد نظرة إيرلندية فقط .

لا عجب أن يصحب هذا التطور الداخلي انتقال من النهج الواقعي إلى النهج التعبيري. وتمثل « الكأس الفضي » (١٩٢٨) The Silver Tassie جوهر التعبيرية الروحي على أحسن وجه ، كما توضح الدافع الذي أدى بكثير من الكتاب الحديثين إلى اتخاذ التعبيرية وسيلة لعرض حقائقهم المسرحية . ويهدف أوكيسى في « الكأس الفضي » إلى تقديم رجل قوى البنية حطمته الحرب ، فانقلب من رجل فخور بصحته وجسمه إلى رجل مقعد عاجز عن الحركة . يوضح الكاتب موقف البطل في الفصل الأول ، فنراه وقد هلل له أصدقاؤه على أثر فوزه بالكأس الفضي لكرة القدم ، وكانت هذه المرة الأخيرة التي يلعب فيها قبل سفره مع الجيش . ولو أن أوكيسى كان كاتباً آخر ذا أهداف

محدودة لاتبع النهج الواقعى ، ولكن مشكلة الفرد عند أوكيسى تبدو تافهة بالنسبة لمشكلة الإنسانية . ولوأنه اتبع أسلوب «نهاية الرحلة» فى تصويره فظاعة الحرب بعد الفصل الأول لركزنا اهتمامنا فى البطل كفرد ولفقدنا التأثير الشامل المطلوب . ولكن الكاتب ينتقل فجأة من الواقعية فى المشاهد الأولى إلى التعبيرية والرمزية فى مشاهد الخنادق . وعندما يتم ذلك وتتضح الظروف المحيطة بالموضوع الأساسى يجد الكاتب نفسه حرا فى العودة إلى الحالة الخاصة . وهو يعلم أننا متى شاركناه الخيال وقبلنا تجاور مناهج مسرحية مختلفة تماما ، فإن قصة البطل ستتضاعف فى الأهمية وتصبح ذات صفة أعم نتيجة لما سمعناه ورأيناه من ظروف جهنمية مر بها .

بعد أن جرب أوكيسى الأسلوب التعبيرى فى هذا المشهد الوحيد اقتنع بأن التعبيرية هى الصيغة الوحيدة الملائمة لنظرته للحياة . فصاغ « داخل الأسوار » (Within the Gates(١٩٣٤ كلها فى قالب واقعى، إذ تمثل شخصيات المسرحية أنماطا آدمية بدلا من أشخاص بالذات . فهناك داخل أسوار هايدبارك نجد شاعراً حالماً وشابة عاهرة وأسقفاً وأخته . يتضح بتطور الحوادث أن الشابة ابنة الأسقف غير الشرعية ، وعندما ينتابها المرض تجد السلوان والأمل وهى على فراش الموت لا فى عقائد الكنيسة بل فى أحضان الشاعر . تتصف هذه المسرحية — وإن لم تكن ناجحة تماما — بقوة الخيال وخصوبته وبجمال فى التعبير قلما توجد فى المسرحية الحديثة .

ومنذ ذلك الوقت وقد أصبحت التعبيرية الصيغة المختارة لمسرحيات أوكيسى ، فعالمها الممتد الأطراف غير المكبوت الذى استخدمه كل من تولر وكايزر ، بدلا من البناء المركز المقتصد الذى امتاز به إبسن ، أقرب بكثير إلى أسلوب أوكيسى الغزير الفياض . وقد كتب « النجم يغدو أحمر » The Star Turns Red عام (١٩٤٠) لمسرح الاتحاد ، ثم تلتها « التراب الأرجوانى » (١٩٤٥) Purple Dust و « ورود حمراء لى » (١٩٤٣) Red Roses For Me . وهذه الأخيرة قطعة من الخيال الرائع البهيج ، ذات حوار شاعرى رفيع وإحساس بالأسى مرهف مركز ، وتمتاز بروح التهكم والفكاهة المتداخلتين بحذق فى إطار شامل مثير . ورغم بروز شخصية أيامون فإن نظرة الكاتب تعلو عن الفرد بحيث يعلق بالأذهان التأثير الشامل والصورة الجامعة لشقاء وروعة العاطلين وبائعات الزهور ، والبحث الصامت فى الأعماق فى مشهد المقبرة التهكمى ، والجو الفلسفى الذى يحيط الموضوع بأكمله . ولا حاجة لأوكيسى إلى الثرثرة عن ملحمة المسرح ، فلقد نجح بعبقريته — رغم بعض فشلها — فى خلق صورة مسرحية لعظمة الملحمة وشمولها ففاق كل معاصريه فى هذا المجال .

ولو كانت مسرحيات أوكيسى النتاج الوحيد لقوة التعبيرية الخلاقة لكانت وحدها تبريرا كافياً لوجود هذه الحركة .

الفصل الرابع

الواقعية الاشتراكية وغيرها

فى الوقت الذى ثارت فيه الحركة التعبيرية ضد قالب المسرح الواقعى محاولة تحطيمه ازداد فعل المؤثرات التى سبق أن أشرنا إليها بإجمال وهى التى كانت ترمى إلى البقاء على منهج القرن التاسع عشر ، ازداد فعلها نتيجة لتطور ما كان القرن التاسع عشر ليحلم به . فتقابلت أشكال متناقضة هى أعجب ما توصل إليه المسرح، واستمرت فى نفس الوقت شهرة أكثر أنواع المسرحية ضيقاً وتقييداً .

* * *

الواقعية الاشتراكية فى روسيا

عندما تركت الثورة طابعها الأول على مسارح موسكو ولننجراد انغمس المنتجون المتحمسون فى غمرة من الأساليب الشاذة التى نبتت فى النهاية من الكتابات الراديكالية لسنى ما قبل الحرب مباشرة ، فاحتضنوا كل النظريات مضيفين إليها عدداً آخر . كانت هذه أيام ازدهار مايرهولد وتايروف .

ولكن سرعان ما حدثت تغييرات عنيفة عندما أحست السلطات بحاجتها إلى استخدام المسرح كمنصة محاضرات وكأداة لتثقيف الجماهير. فأخذت تكبح جماح الإفراط الذى انغمس فيه الكتاب مطالبة بالواقعية. ويجب ألا يفهم من هذا طبعاً الرجوع التام إلى إطار المسرح التقليدى المشابه « لصندوق الدنيا » . بل لقد حدث عكس هذا بالضبط، فاستعملت كل الطرق المختلفة فى الإخراج . حقا إن التنميط « الحيوى الآلى » الذى اتبعه مايرهولد Meierhold قد أهمل ، كما فقد مسرح تايروف Tairov « المركب » مكانته . ومع هذا فما علينا إلا أن نتأمل التجارب المختلفة التى قام بها نيكولاى أوكلوبكوف Nicolai Okholopkov فى « المسرح الواقعى » ، أوالكساى بوبوف Alexei Popov فى « المسرح المركزى » للجيش الأحمر فى موسكو، لنتأكد من عدم إرغام الممثلين أو المخرجين على اتباع طريقة بالذات فيما يختص بالإخراج ، ومن أن التجريبية المسرحية فى الشكل والبناء تتمتع فى الاتحاد السوفيتى

بحرية لا مثيل لها فى بقية أنحاء العالم .

ولكن الطريقة شىء والهدف الأساسى شىء آخر. فقد يكون الفرق شاسعاً بين أثر الفكرة على فن الأدب المسرحى المكتوب وأثرها على فن المسرح التفسيرى . ولقد وضعت « الواقعية الاشتراكية » التى فرضتها السلطة المركزية على الفن فى روسيا حداً للطبيعية المنحرفة من ناحية وللتنميطية المنحرفة من ناحية أخرى . وتركت مجالا لا بأس به فى طريقة عرض المسرحيات . إلا أنها فرضت قوانين ثابتة على الكتاب أنفسهم . فجاء فى البيان الصادر عن « الاتحاد العام لمؤتمر كتاب السوفييت » عام ١٩٢٣ ما يلى :

« لما كانت الواقعية الإشتراكية المنهج الأساسى للكتابة السوفيتية — ابداعا كانت أم نقداً — فإنها تتطلب من الكاتب تمثيلا صادقاً تاريخياً مجسما للواقع فى تطوره الثورى . وفوق هذا يجب أن تتحد هذه النظرة الصادقة التاريخية المجسمة للواقع بمشكلة التشكيل الروحى للعمال وتلقينهم مفهوم الإشتراكية » .

ومتى طبق هذا على الفن المسرحى فمعناه أن المسرحيات كلها يجب أن تكون للتلقين والدعاية . فهى للدعاية لأن هدفها تثقيف العمال . وهى فى نفس الوقت يجب ألا تشوه الموضوع — سواء أكان معاصراً أم تاريخياً — بل يجب أن تحاول بكل إخلاص تصوير نواحى الحياة المختلفة فى عصر بالذات مفسرة إياها تفسيراً شيوعياً بالطبع . ومعنى

هذا فى الواقع اتساع أفق المثل الأعلى القديم للمسرح الروسى وتطبيقه على المثل العليا الماركسية الأكثر حداثة .

ولا تعنينا النظريات بقدر ما تعنينا النتائج ، وهى تشير إلى أن تطبيق مذهب الواقعية الإشتراكية يرغم الأدباء على كتابة مسرحيات تحاول الجمع بين قلة من المعلومات المدرسية وكثرة من الدعاية الماركسية ، وعلى اتباع الواقعية فى إظهار الشخصيات وتطور الحوار.

يبدو من الإحصائيات أن الاتحاد السوفيتى أنشط الأمم فى المجال المسرحى ، فقد تضاعفت المسارح التى تستخدم اللغات القومية باستمرار فى السنين الماضية ، وظهر هذا التوسع بشكل ملفت فى روسيا الكبرى نفسها . فنى عام ١٩٣٦ بلغ عدد المسارح التى امتدت فى أطراف الدولة أكثر من ستمائة وخمسين مسرحاً .وذلك عدا المئات من مسارح العمال. كما بلغ عدد جمهور المسرح فى نفس السنة خمسمائة مليون متفرج .وتقدم هذه المسارح عشرات المسرحيات الجديدة سنوياً . أما كتاب المسرح الشبان فى روسيا فكثيراً ما أشير —عن حق —إلى المزايا الاقتصادية التى يتمتعون بها مما يجعلهم موضع حسد رفاقهم فى الغرب . ومع ذلك فلم يرتفع إلا القليل من المسرحيات السوفيتية فى العشرين سنة الماضية فوق المستوى الأقل من العادى،كما لم تظهر على مايبدو مسرحية واحدة من المحتمل أن تحوز شهرة عالمية . ونتيجة المسابقة التى نظمتها الدولة عام ١٩٣٤ ذات مغزى رمزى ، إذ قدمت ألف ومائتا مسرحية لم تستحق واحدة منها الجائزة .

ويمكن تمييز فروق أساسية بين هؤلاء الكتاب . فهناك أولا اللذين اكتسبوا تمرينهم قبل الثورة فكيفوا أنفسهم بحماسة أحيانا وبشيء من العناء أحياناً أخرى لمواجهة الظروف الجديدة . ومن هذه المجموعة الكساى نيكولايفتش تولستوى Alxei Nicolaevitch Tolstoi وأناطولى فاسيلفتش لوناشارسكى Anatoli Vasilievich Lunacharski اللذان لم يأتيا بجديد يستحق الذكر . بينما ظهر فى كتابات اثنين من زملائهما بعض الأصالة . وفى أوائل الحرب الأخيرة تسببت قنبلة ألمانية فى موت الكسندر نيكولايفتش أفينوجنوف Alexander Nicolaevitch Afinogenov أكثر أدباء المسرح الروسى موهبة ، ولكنه فى نفس الوقت أحد الذين وقعوا تحت شبهة الحكومة عام ١٩٣٨ . وقد بدأ حياته الكتابية بحماسة ثورية متدفقة فكتب عدة مسرحيات الغرض منها إما إظهار تطور الكفاح الاجتماعى فى بلاد مختلفة ، إما وعظ الجماهير بأبسط الطرق . وإن امتازت هذه المسرحيات بحذق ما إلا أن أغلبها كتبة مهملة . فلا يعقل أن نجد شيئاً ذا قيمة فى مسرحية « فلتبق عيناك مفتوحتين » (١٩٢٧) التى يشير عنوانها إلى فكرتها الأساسية . وتتناول طالباً شيوعياً مهملا سمح لأحد معارفه باستعمال تذكرته الحزبية ، فاكتشف لهلعه أنها استخدمت فى أغراض منافية للثورة . ثم ظهرت «الخوف» Shtrakh عام (١٩٣١) وهى أهم من سابقتها بكثير . وفيها دراسة إنسانية طريفة للأستاذ بورودين ، وهو عالم متقدم فى السن وجد نفسه وسط جو من المحرمات الماركسية ، الأمر الذى أدى به إلى الإعتقاد بأن الخوف قد سيطر على الحياة

الروسية بأجمعها . وتتلخص طرافة المسرحيـة فى أنه رغم إثبات خطأ البطل فى النهاية فإن تحليل حالته النفسية نفذ بطريقة تدل على عطف الـكاتب عليه وفهمه الصحيح لمثل هذه المواقف . وتذكرنا بعض مسرحيات أفينوجنوف بالقواعد العتيقة فى بناء المسرحية. أما بعض المسرحيات الأخرى مثل « حيوا أسبانيـا » (١٩٣٦) ,Saliut Ispaniya ! فليست إلا قطع مناسبات هستيرية فى غالبيتها . ثم تعود الروح التى تسود «الخوف »فى«النقطة البعيدة» (١٩٣٥) Delekoe مرة أخرى حيث يقدم أفينوجنوف بطريقة تظهر مدى تأثره بتشيكوف صورة هادئة زاخرة بالقوة العاطفية . تقع حوادث هذه المسرحية فى قرية صغيرة فى سيبيريا منعزلة عن المدينة حيث يعيش أهلها فى شجار دائم وخلاف مستمر إلى أن يزورهم قائد سوفيتى قادم من رحلة فى الشرق ، فينجح بروحه الـكبيرة وعمق فهمه وعطفه فى توجيه هذه الحياة الجماعية المرتبكة نحو جهد موحد شامل . من المستحيل أن تتنبأ بأثر عودة أفينوجنوف إلى حظيرة الشيوعية على كتاباته واحتمال تطور فنه لو أنه عاش . فكوميديا « ما شينكا » (١٩٤٠) Mashenka تافهة ، ولا وجه لمقارنة « فى الليلة السابقة » (١٩٤٣) Nakanune بمسرحية « الخوف » .

يجدر بنا أن نذكر هنا قسطنطين اندريفتش ترينيف Kostantin Andreivich Trenev مؤلف « ليوبوف ياروفيا » Liubov Iarovia (النسخة الأصلية ١٩٢٥ ، النسخة المنقحة ١٩٣٦) وأحد

معاصرى أفينوجنوف الأصغر سنا . وهذه المسرحية فى جوهرها من نوع الميلودراما القديم العنيف . بطلتها حائرة : أتنقذ زوجها الذى ما زالت تحبه رغم انضمامه «للبيض» أم تبلغ عنه فتنقذ رفاقها . ولاشك أن مشاهد التوتر فى المسرحية مثيرة للغاية . ولكن فيما عدا بعض الشخصيات الممثلة لفئة معينة من الناس التى صورها الكاتب بجرأة فمن الصعب اعتبار هذه المسرحية عملا فنيا هاما .

وحوالى هذا الوقت كتب ميشيل أفانا سيفتش بولجاكوف Michel Afanasevich Bulgakov «أيام التوربين» (١٩٢٦) Dni Turbinikh . وهى محاولة أخرى على نهج أسلوب تشيكوف تمتاز بدراسة حاذقة عطوفة لأسرة من العهد القديم واجهت الثورة . وجد أحد أعضائها أن الثورة إنكار لكل ما عرفه وأحبه ، كما وجد آخر أنها تؤدى إلى ارتباك النفس حيث تدور المعركة بين الولاء للماضى والعطف الإنسانى ، وأحس ثالث أن الثورة تحد جديد لقدرة الإنسان . وتتلخص فكرة المسرحية فى كلمات نقولقا الختامية : « سادتى أتعرفون أن هذا المساء مقدمة عظيمة لمسرحية تاريخية ؟ » ، ويجيب ستودزنسكى : « إنه مقدمة للبعض - أما لى فهو خاتمة » . إن هذه المسرحية من أقوى إنتاج المسرح السوفيتى وإن كانت أقلها حظا فى التمثيل .

ومن زملاء بولجاكوف - الكساى ميخالفتش فايكو Alexei Michailvich Faiko كاتب « الرجل ذو الحقيبة » (١٩٢٨)

Cheloveks Portfelem ، وفسيفولود فياسسلافوفيش إفانوف Vsevolod Viacheslavovich Ivanov وأهم مسرحياته « القطار المسلح » (١٩٢٧) Bronepoezd ، وفالنتين بتروفتش كاتيف Valentin Petrovich Kataev الذى اشتهر بكوميديا « تربيع الدائرة » (١٩٢٨) Kvadratura Kruga . هذه المسرحيات ليست ذات قيمة حقيقية ومع هذا فكلها طريفة . وهناك شبه بين « الرجل ذو الحقيبة » و « الخوف » مع الفارق الميلودرامى فى الأولى ، ورغم إفراطها فى الحوادث المثيرة فهى تنجح فى عرض تقدم شخص مفكر فى السنين الأولى للثورة . يبدأ الأستاذ جراتانوف الارستقراطى الأصل بالعمل سراً للقضاء على الحكومه الشيوعية ، وكلما علا مركزه وارتفعت مكانته تغير شعوره وحرص على العمل للمصلحة العامة بكل إخلاص . ويتسبب بعض أصدقاء الماضى فى أخطار جديدة فيلجأ يائساً إلى القتل محاولا القضاء على ما يعتقد أنه سيحطمه ، وفى النهاية يضطر أن يعترف بجرائمه . ومع أن بعض أجزاء هذه المسرحية خشنة إلا أن فايكوكاد ينجح فى إثارة روح التراجيديا الحقة . ولكن القرب من النجاح لا يعنى النجاح التام ، إذ لا تسمو المشاهد إلى المستوى التراجيدى بل تسمو فى عالم الميلودراما . و « القطار المسلح » أكثر انتماء إلى الميلودراما إذ تسرد ـ لا أكثر ولا أقل ـ المخاطرات التى يمر بها قطار محمل بجنود الثورة فى صدام مع الروس البيض . وتستحق « تربيع الدائرة » الذكر لأنها كوميديا روسية حديثة من النوع الذى قلما تنتجه روسيا اليوم . وفيها تتتبع حياة أسرتين تتكون كل منهما من

رجل وزوجته اضطرا لسوء حظهما إلى الاشتراك فى حجرة واحدة. ويسود هذه المسرحية جو من المرح وإن كانت أقرب إلى المهازل القديمة منها إلى التجارب المسرحية الحديثة . ومما يثير الدهشة ما نجده من تشابه بين فكرة هذه المسرحية بوسطها العمالى وفكرة « حياة خاصة » لنويل كوارد .

وإذا استثنينا بعض قطع الدعاية المثيرة لعواطف الجمهور السياسية وجدنا أن هذه المجموعة من الكتاب لم تقدم للمسرح شيئا يستحق الذكر . فغالبا ما كانت أفكارهم مشوشة ، كما وقفت محاولتهم المفرطة فى الانصياع للظروف الجديدة حجر عثرة فى سبيل تطور قالب للتعبير الفنى حر بعيد عن التقيد .

وإن فشل هؤلاء الكتاب فإن فشل من خلفهم أكبر . فدراساتهم الوطنية التاريخية مملة ومسرحياتهم عن الحياة المعاصرة ليست إلا دعاية يسود أغلبها جو من البرود . وكأن جميع الألوان التى تسبغها الحياة على الفن قد استعيض عنها بظلام ونور معدنيين ميكانيكيين . حاز نيكولاى فيدوروفتش بوجودين Nikolai Fedorovich Pogodin بعض النجاح ، وإن كان تصويره لشخصية بولد بيريف البطل الشيوعى المثالى فى مسرحية « الزمن » (١٩٣٠) Tempo خشنا ، كما أن بناء مسرحية « الارستقراطيون » (١٩٣٥) Aristokrati واهن . أما « الرجل ذو البندقية » (١٩٣٨) Cheloveks ruzhem ، وإن كانت تمتاز ببعض روح الفكاهه وتفهم للإنسانية ، إلا أنها لا تتصف بما يستحق

مديحاً أعمق من هذا . فهذه أيضاً مسرحية كتبت « حسب الطلب » تتصرف فيها الشخصيات لا كما تفعل فى الحياة وإنما كما يجب أن تتصرف طبقاً للنظرية الماركسية . وفى « أنجا » (١٩٢٩) Inga لأ ناتول جليبوف Anatol Glebov يتركز الاهتمام فى النقاش حول وضع المرأة فى المجتمع الاشتراكى الجديد . أما فى « كونستانتين تيريكين » Konstantin Terekhim التى ترجمت إلى اللغة الإنجليزية تحت إسم « التراب الأحمر » (١٩٢٧) فيعطينا فلاديمير ميخايلوفتش كرسون Vladimir Mikhailovich kirshon نظرة خاطفـــة مشرقة لإمكانيات متعددة ، إذ يتبع كل مشهد خطة مرسومة للدعاية . كما أن هناك بعض المشاهد القصيرة المؤثرة فى « خبز » (١٩٣٠)Khleb ، وإن لم تكن فى مجموعها إلا مقال وعظ يرشد الناس إلى ضرورة اتباع سياسة الحزب .

ولو أن المسرحيات التى ظهرت فى روسيا حديثاً ليست فى متناول اليد للتحليل والنقد إلا أن ما وصل إلى مسامعنا عنها يشير إلى أنها لا تنتج الآن أى عمل رائع . لقد استقبلت « الشعب الروسى» (١٩٢٤) Russkie lurdi لقسطنطين سيمونوف K onstantin Simonov بحماسة،ولكن من الصعب تفسير هذا الاستقبال على أنه تقدير لنواحى المسرحية الفنية . قد ينجح الاتحاد السوفيتى فى إنعاش حركة مسرحية عظيمة فى المستقبل ، أما اليوم فكل ما يمكننا أن نقوله — إلا إذا أثبت وجود بعض روائع المسرح حالت حداثة عهدها دونوصولها إلى أيدى

من هم خارج الاتحـاد السوفيتى — هـو أن الثـــورة طـوال سنيها الثلاثين لم تنتج إلا بمجموعة من المسرحيات المشبعة بالمعلومات والنظريات السياسيه التى تسلك النهج الواقعى الميلودرامى القديم . وتتلخص قصـــــة المسرح السوفيتى إلى الآن فى ستمائة مسرح تبحث عن كاتب واحد .

المسرح الواقعى فى أمريكا

الواقعية ذات أصالة فى مسرح الولايات المتحدة.وقد ازداد هذا الميل الطبيعى للواقعية بشكل واضح فى العقد الثالث من القرن الحالى على أثر ظهور مجموعة من الشبان المتحمسين سعوا كزملائهم الروسيين إلى استخدام المسرح لأهداف اجتماعية .

ورغم تمسك زعماء ما يمكن تسميته بالنهضة الأمريكية بالمذاهب الأوربية المختلفه واستغلالهم إياها فقد استمرت سيطرة الواقعية والطبيعية على كتاباتهم . وإن بدا لنا أونيل أساساً ككاتب مسرحيات منمطة رمزية إلا أنه اشتهر فى الواقع على أثر دراسة للحياة فى مجموعة من المسرحيات ذات الفصل الواحد . وإن ارتبط إسم ايلمر رايس بـ « الآلة الجامعة » فهو مرتبط عن حق أيضاً بـ «مشهد فى الطريق » (١٩٢٩) Street Scene وبـ « مستشار قضائى » (١٩٣١) Counsellor at - law . ويشير إسم أولاهما بوضوح إلى أنها محاولة فى إظهار صفات محلية . فالطريق هو بطل المسرحية ، أما الشخصيات العديدة — فرانك موران وزوجته والموسيقى الإيطالى المرح الطبع والبواب السويدى والشيوخ والأطفال — فما عليهم إلا أن يزيدوا من فخامة المنظر المرسوم . وهذه تجربة ذات وقع فعال وضعت فى صيغة طبيعية معروفة لنا من أمثلة أخرى ظهرت فى الفقرة من ١٨٩٠ إلى ١٩١٠ . أما المسرحية الثانية فيعكس فيها رايس صفته الفنية مركزا كل

اهتمامه فى شخص واحد — شخص المحامى الناجح الذى أدى خطأ ارتكبه فى الماضى إلى تحقيره اجتماعياً ومهنياً . ويمكن أن نحكم على مدى مطابقة كتابة رايس للواقع من الفقرة الآتية التى تمثل ثرثرة بيسى جرين عاملة التليفون فى مكتب المحاميين سيمون وتيديسكو . وهى تجيب على المكالمات التليفونية بينما تتحدث مع أحد المعجبين على خط آخر ، ومن آن لآخر تقذف ساعى المكتب بكلمة تأنيب :

« هيه — اسمع . فاكر نى أعمل بدل كم من الأشخاص هنا — آه — هو أنت . أنا ظننت انك مت واندفنت . لا ـ منظرى غير جميل فى الأسود ـ طبعاً اشتقت اليك بقدر ما وحشتنى اشتياق بوث للنكولن ـ تظننى جالسة هنا أطرز مفارش صغيرة ؟ أنا لابسة أكمام طويلة لذلك أعرف أضحك(١) . أقول لك كلمة (رنين) دقيقة واحدة ـ سيمون وتيديسكو ـ السيد تيديسكو لم يحضر بعد ـ لن يتأخر ـ والإسم من فضلك ؟ كيف يكتب ؟ شركة نابولى للاستيراد ؟ حاضر أقول له . آلو ـ كان فيه مكالمة ثانية ـ لا لا أستطيع الليلة ، أقول لا أستطيع ـ عندى موعد ثان — لا تسأل أسئلة ،ولن تسمع أكاذيب — من عرفك أنى لا أريد الذهاب للموعد ؟ أنت لا بد بتعمل برانيطك فى مصنع للبراميل » .

(١) تعبير انجليزى « يضحك فى كمه » To laugh up one's sleeve

إن رايس يفوق جميع كتاب المسرح فى تدوين حديث العاصمة وإيقاعه .

وجورج كيللى George Kelly كاتب آخر من جيل رايس وإن كان أقل حيوية منه . وإلى جانب مسرحيات أخرى أقل فى الأهمية ، منها «الضعف القاتل » (١٩٤٧)The Fatal Weakness التافهة نوعا ، ساهم بمسرحية واحدة ذات وقع بالغ وهى «زوجة كريج » (١٩٢٥) Craig's Wife . ويقدم فيها دراسة لزوجة مستبدة تتحكم فى زوجها إلى أن تتصرف فى إحدى المناسبات تصرفاً يكشف له عن حقيقة العبودية التى يعيش فيها . ثم هناك روح مشابهة فى مسرحيات سوزان جلاسبل Susan Glaspell كاتبة «توافه» (١٩٤٧) Trifles فى السنين المبكرة من القرن الحالى ، وإن لم تحز النجاح إلا فى عام ١٩٣٠ مع ظهور «منزل اليسون» Alison's House التى كتبتها عن حياة شاعرة . وكان أول ظهور شيروود أندرسون Sherwood Anderson فى نفس وقت ظهور سوزان جلاسبل تقريبا، ورغم أنه لم يصبح عظيما فقد نجح فى إعطاء المسرح عددا من المسرحيات المتقنة أغلبها من النوع الإخبارى . وتبدو الواقعية المحلية التى تظهر الغرب الأمريكى فى مسرحيات لين ريجز . و تعطى أحسن كتاباته — «خضراء تنمو الزنابق » (١٩٣١) Green Grow the Lilacs ذات العاطفية المفرطة — فكرة عن مدى أهميته . وتشبهها فى جوها المحلى «الطريق الجهنمى إلى الجنة»(١٩٢٣) Hell-bent for Heaven التى

أثنى عليها كثيراً في وقت ما . وهى دراسة طبيعية كتبها هاتشر هيوز تتناول رجلا دينيا متحمساً من أهل الجبل .

« والحبل الفضى » (١٩٢٦) The Silver Cord لسدنى هوارد Sidney Howard صارمة الواقعية فى معالجة موضوعها . وهى محاولة قوية لإظهار إرهاب الحب الأموى فى شخصية مسز فيلبس التى تفسخ خطوبة أحد أبنائها وتكاد تحطم حياة أخيه الزوجية السعيدة . وإن كان هوارد لا يمتاز بقوة مسرحية خارقة إلا أنه نجح فى إنتاج عدد من المسرحيات الجديرة بالذكر تمتاز عن بقية المسرحيات المشابهة لها بجدية هدفها وإخلاصها ، وإن كان الاحتمال أن تجد مكاناً دائماً فى سجل المسرحيات الممثلة بعيداً . وتعطى « كانوا يعرفون ما يريدون » (١٩٢٤) They Knew What They Wanted صوراً صادقة للحياة فى كاليفورنيا تمتاز بتفهم وعطف . أما « المرحوم كرستوفر بين » (١٩٣٢) The Late Christopher Bean ، وهى كمسرحية إملين وليامز التى ظهرت تحت نفس العنوان محورة من «احترس من الدهان» Prenez garde à la peinture لرينيه فوشيه ، فتتناول بتهكم القدر الذى كتب الشهرة لفنان عند وفاته . وتحكى «حنطة أجنبية» (١٩٣٣) Alien Corn قصة حب معلمة موسيقى من الولايات الوسطى الغربية . ويكاد الكاتب يصنع المستحيل فى « دود زورث » (١٩٣٤) Dodsworth إذ ينجح إلى حد ما فى تركيز رواية سنكلر لويس المتباعدة الأطراف وإبرازها فى إطار المسرح الأكثر تقييداً . وأسمى

من هذه الكتابات كلها مسرحيـــة « جاك الأصفر » (١٩٣٤)
Yellow Jack التى يتناول فيها الكاتب مساحة واسعة فى قالب مسرحى محاولا تصوير كفاح الإنسان الطويل المرير البادى اليأس أحياناً ضد بعوضة الملاريا . وقدرة هوارد على استخلاص الناحية الإنسانية الحيوية من موضوع تاريخى علمى فى أساسه دليل على براعته .

تذكرنا « جاك الأصفر » بـ « رجال فى ثياب بيض » (١٩٣٣) Men in White لسدنى كنجزلى Sidney Kingsley المعاصر لهوارد. وأنجح مسرحيات كنجزلى « الطريق المسدود » (١٩٣٥) Dead End التى تكاد تعود بنا إلى المنهج الذى سلكه بلاسكو فى تناوله لمادته . وفيها يحاول الكاتب أن يثبت بشكل صارم — ولكنه عاطفى مفرط فى نفس الوقت — أن المجرم مجرم لظروفه وليس بفطرته . ورغم الإعجاب الذى حازته هذه المسرحية فإن مسرحية « رجال فى ثياب بيض » تمتاز بقوة درامية أكثر ، وبجانب الطرافة فى معالجة الموضوع فهناك الطرافة فى اختياره . ومما يسترعى النظر فى مسرحيات الجزء الأخير من القرن التاسع عشر والعقود الأولى للعصر الحالى اهتمام الكتاب الزائد بما يمكن أن نسميه بالبطـــل الفنان . فقد قدم كل من إبسن وسترندبرج وهاوبتمان مع عشرات الزملاء الآخرين رسامين وكتاباً ومثالين ، محاولين كثيراً — بل غالباً — المقارنة بين مطالب عاطفة الإبداع الفنى الجامحة ومطالب الحياة العادية . وتظهر الآثار الباقية لهذا التقليد بوضوح فى رسام « المرحوم كرستوفر بين » ، وموسيقية « حنطة

أجنبية » . أما « جاك الأصفر » و « رجال فى ثياب بيض » فتنتقلان بنا إلى عالم آخر حيث العالم — سواء أكان طبيباً مجداً أو شاباً عبقرياً طموحاً أو مخترعاً عظيماً — هو البطل . لا شك أن كنجزلى يسمح لبعض العاطفية المفرطة التى يبدو أنها ملازمة للواقعية أبداً بالظهور فى موضوع الطبيب الذى يضطر إلى الخيار بين الحب والعمل . ولكنه باختياره لهذا الموضوع على الأقل قد أثبت تجاوبه مع روح العقد الثالث.

وكتابات روبرت إيميت شروود Robert Emmet Sherwood الذى بدأ عمله المسرحى ب« الطريق إلى روما » (١٩٢٧) The Road to Rome أرفع فنياً وأعمق فلسفياً ، وتطبع فى ذهننا — من أول هذه الكوميديا إلى أحدث إنتاجه — صورة لكاتب مفكر حائر قلق شديد الرغبة فى التعرف على معالم الأرض التى يختارها ، يضل الطريق متجها تارة فى هذا الإتجاه وأخرى فى ذاك . ويبدو تأثير شو واضحاً فى « الطريق إلى روما » التى تعالج قطاعاً من التاريخ الكلاسيكى معالجة حديثة . ومصدر إلهامها ليس بغض الحرب فقط ، وإنما الافتراضات المفرطة فى عاطفيتها القائلة بأن سبب الحروب هى حماقة الأفراد البطولية التى يمكن القضاء عليها بشىء من العقل . فعندما تتعرض روما لبطش هانيبال يقيها من الدمار توقد ذهن أميتس — زوجة فابيوس — الواقعى ، لا جيوش فابيوس . وتعطى نفس روح المرح والفطنة حيوية مسرحية « اللقاء فى فيينا » (١٩٣١) The Reunion in Vienna . وهى مسرحية خيالية خفيفة تصور مقابلة بين أفراد أسرة هبسبرج المضمحلة المشتتين فى مختلف أنحاء العالم ، وتدور المقابلة فى القصر الذى عرفوا

فيه السعادة من قديم . فى هذه المسرحية الأخيرة يقارن شيروود بمهارة بين آثار غطرسة الارستقراطية وفقرهم الحالى كما يقارن بين آثار الشرف الأرستقراطى ومذهب البرجوازية الأخلاقى ، واضعاً الموضوع بأكمله فى قالب فكاهى متوقد جميل .

إلا أن غرض الكاتب بلغ من الجدية درجة يصعب على المجال الكوميدى إرضاؤها حتى ولو امتزج الضحك بالتفكير العميق الجدى . وقد حاول شروود بالفعل أن يتناول موضوعاً أكثر ظلمة فى « جسر واترلو » (١٩٣٠) Waterloo Bridge التى تدور حول قصة جندى شاب وامرأة عاهرة . وبعد خمس سنوات من ذلك التاريخ وصل إلى الذروة فى التعبير فى « الغابة المتحجرة » (١٩٣٥) The Petrified Forest التى تصور بأسلوب غريب شيق شخصية ألان سكواير الشاعر الفاشل البالغ الثقافة الذى أنهكه تجواله فى صحراء أريزونا ، وفى هذا رمز لخيبة الأمل الروحية التى انبعثت عنها المسرحية بأكملها . وإن كانت الشخصيات كلها رمزية فهى واقعية أيضا — يرمز دوق ماتى رجل العصابات إلى روح المخاطرة الجديدة التى تحولت إلى الشر عنوة ، وتمثل جابى الفتاة التى يحبها سكواير أمل المستقبل المشكوك فيه . ومع أن هذه المسرحية يائسة فى روحها إلا أنها تمتاز بالحرارة والسعة اللتين يندر وجودهما فى الكتابات الواقعية الأخرى للعصر . وأقل مايمكن قوله أن شيروود لا يركز اهتمامه فى « الثالوث الأبدى » (الزوج والزوجة والعاشق أو العشيقة) وفى المصابين بالنور ستانيا وإنتاج المجتمع من المجرمين . وتابع « بهجة الأبله » (١٩٣٦) Idiot's Delight أسلوب « الغابة

المتحجرة ، وتكمله ،فشخصياتها أيضاً واقعية ورمزية معا — هناك العالم الألمانى وصاحب مصنع الذخيرة الفرنسى والأمريكى . ومرة أخرى يزداد التوتر الانفعالى بانتظام إلى أن ينتهى بانفجارات متقطعة ، إلا أنها فى هذه المرة ليست الانفجارات التافهة الناجمة عن تبادل النار بين رجال العصابات والشرطة وإنما دوى انفجار القنابل وسط الجبال. لا شك أن هذه من أوقع مسرحيات القرن العشرين الواقعية. ومسرحية «آب لنكولن فى الينوى» (١٩٣٨) Abe Lincoln in Illinois أقل منها فى المرتبة بكثير . وفيها يستكشف الكاتب السنين المبكرة لحياة أحد رؤساء الجمهورية الأميركية الذى أصبح أسطورة رغم حداثة عهده. ثم كتب شيروود فى ثورة انفعال حادة عام ١٩٤٠ مسرحية « لا ليل بعد اليوم » There Shall be no Night ، وهى شهادة عنيفة شرسة لكفاح الفنلنديين فى سبيل صيانة استقلالهم . وقد يكون فيما فعله على أثر ظهور هذه المسرحية مثل واضح لطريقه المتعرج التائه ، فقد ثارت ثائرته ضد الخطر الألمانى الداهم بنفس العنف ، وسمح بتحوير « لا ليل بعد اليوم » بما يلائم موضوع غزو اليونان فى الأثناء التى كرس فيها وقته لجهود الحرب . ولعل هناك ارتباطاً ما بين حياته الروحية ومسرحيته الأخيرة «الطريق الوعر» (١٩٤٥) The Rugged Path . وهى تصور فينيون الصحفى الليبرالى الذى طاف أنحاء العالم عندما يعود إلى بلده ليحرر صحيفتها، ويشتبك فى كفاح ضد العناصر الإنعزالية المحافظة ، ولا يسترد إيمانه بالإنسانية إلا بعد انضمامه إلى البحرية .

مسرح « أصحاب الوعى الاجتماعى »

لما حلت الأزمة الاقتصادية بدأت فى الظهور علامات اجتماعية مختلفة كانت بادية الوضوح أيام المسرح الأميريكى الأولى . نما الشعور الطبقى سريعا ، وأظهر غالبية الشباب المتحمس للمسرح استعدادا لمزج تقليدهم المعجب بستانسلافسكى بدعوتهم المتأججة للاشتراكية . فنشأت « جماعة المسرح » من « استوديو لنقابة المسرح » أما « اتحاد المسرح » وهو ذو أهداف أكثر راديكالية فقد استمر يكافح بشجاعة عدة سنوات ، ثم تكونت « عصبة المسرح الجديد » . وفى أقصى اليسار ثار « مسرح الفعل » و « مسرح العمل » (الوحدة المسرحية للاتحاد الدولى لعمال ملابس السيدات) . لم تقتصر هذه المنظمات على تقديم مسرحياتها الخاصة (وفى حالة واحدة على تنمية مواهب كاتبها المسرحى) بل انتشرت الروح التى عبرت عنها بحماسة إلى أن تركت أثرا فى إنتاج المسارح التجارية .

وطبيعى أن تتعدد النتائج المسرحية لهذه الحركة وأن تتفاوت فى نوعها . فمالت مسرحيات « اتحاد المسرح » إلى الإخلاص المهيب والميلودراما والإثارة والعاطفة المفرطة . وهنا ظهرت « السلام فى الأرض » (١٩٣٣) Peace on Earth لالبرت مالتز وجورج سكلار اللذين سبق أن اشتركا فى تأليف « الدوارة » (١٩٣٢) Merry Go-Round . وهى مسرحية عنيفة مؤثرة فى اتهامها للعدالة الأميريكية بالظلم . وإن كانت فكرة « السلام فى الأرض » الأساسية

ذات أصالة — فهى هجوم على صانعى الذخائر وتأثيرهم — إلا أن معالجة الحبكة تذكرنا بميلودراما القرن التاسع عشر . ويمكن توجيه نفس النقد لمسرحيتى « الشحان » (١٩٣٤) Stevedore التى كتبها سكلار بالاشتراك مع بول بيترز و « الحفرة السوداء » (١٩٣٢) Black Pit لمالتز . و « أغنية السير » (١٩٣٧) Marching Song، آخر إنتاج اتحاد المسرح لجون هوارد لوسون مؤلف « موكبى »(١٩٢٥) Processional التعبيرية ، تمثل الخواص التى أدخلت فى هذه المسرحيات . يضع لوسون فى منتصف صورته أسرة بائسة طردت من بيتها لاستنكار الرأسمالية نشاط الأب الراد يكالى ، فاضطرت أن تتخذ مصنعا قديما مسكنا لها. وتتطور القصة بالطريقة المعهودة فيضرب العمال الآخرون ، ويخير الأب بين العودة إلى عمله وخيانة رفقائه وبين العيش مع أسرته فى ضنك . ثم ينتشر الإضراب وينقلب إلى مجزرة على أيدى مأجورى أصحاب المصنع إلى أن يستسلم الرأسماليون فى ذلة وسط هتافات الفرح والابتهاج .

ومسرحية « فلتدق نواقيس الحرية » (١٩٣٥) Let Freedem Ring لألبرت باين Albert Bein أغنى مما سبق فى نسجها خاصة لأن مسرح الحوادث — وهو طاحونة فى جبال كنتكى — يسمح بإظهار شخصيات مسرحية أكثر تنوعا مما تسمح به مسرحية عمالية تقع حوادثها فى المدينة. ومسرحية « سيهتز المهد » (١٩٣٦) The Cradle Will Rock لمارك بلتزستاين Marc Blitzstein أغنى حتى من سابقتها .

وهى مسرحية ذات طابع خاص عائد إلى استخدام شكل الأوبرا الفنى فيها للتعبير عن دعاية اشتراكية. ثم هناك «ادفنوا الموتى» (١٩٣٦) Bury the Dead مسرحية من فصل واحد طويل لإروين شو Irwin Shaw عرضت فكرتها بطريقة تكاد تكون تعبيرية. وتتناول جنودا بعثوا من خنادقهم ليجدوا الأحياء من قواد إلى أقارب وهم يقولون لهم مذهولين إنه يجب أن يبقوا فى أرض الموتى. لا شك أن لإروين شو موهبة فريدة يندر وجودها فى زملائه المتحمسين تظهر فى «القوم الكرام» (١٩٣٩) The Gentle People التى يختلف خيالها الرقيق اختلافا واضحا عن المرارة المستعرة فى مسرحيته الاولى. «والقوم الكرام» صديقان حميان أحدهما يهودى والآخر يونانى كلاهما فى حالة فقر مدقع، ولكنهما يجمعان المال تدريجيا لشراء مركب يحقق حلمهما، وهو الإقلاع بعيدا إلى الجنوب الدافىء. ثم يظهر رجل من رجال العصابات طالبا منهما جزية. وعندئذ يستدرج هذان الرجلان الساذجان البريئان الهادئان رجل العصابات إلى قارب صيد صغير ويذهبان به إلى منتصف البحر ثم يغرقانه. وينزل الستار عليهما وقد جلسا فى هدوء واطمئنان يحلمان أحلامهما بعد أن عادا إلى بيتهما.

وإن كان «مشروع المسرح الفيدرالى» قد أنعش مسرح العمال الا أنه لم يساعد كثيرا فى تشجيع الموهبة المسرحية. لقد قدم تحت رعايته بعض المسرحيات الطريفة مثل «ماكبث الزنجى» و«الميكادو المتأرجح»، ولكن كان هناك نقص فى المسرحيات الجديدة. وكتب

سنكليرلويس وجون س موفيت John C. Moffet « للشروع » مسرحية ضد الفاشية اسمها « لايمكن أن يحدث هذا هنا » (١٩٣٦) It Can't Happen Here. و« المشروع» محاولةفريدةنوعاالذركزغالبية كتاب المسرح جهودهم فى تحضير مادة الصحف الحية ذات الأسلوب السوفيتى الواضح فى « ثلث أمة » (١٩٣٨) One Third a Nation.

أما الكتاب الأقوياء فلا نجدهم فى هذه المجازفة وإنما فى المراهب التى شجعتها « جماعـــة المسرح » group theatre مثل روبرت آردريه Robert Ardrey، وهو كاتب ذو أصالة ممتازة ألف « كيسى جونز » (١٩٣٨)Casey Jones مسرحية عمالية ضعيفة نوعا ، ومسرحية أخرى طريفة حقا عنوانها « صخرةالرعد»(١٩٣٩) Thunder Rock. وتكشف هذه الأخيرة ، التى لم تحز اعجاب أمريكا وإن نجحت نجاحا باهرا فى لندن ، عن قوة غير عادية ونظرة ثاقبـــة عميقة فى صورتها للمنارة الموحشة حيث تتقابل ظلال الماضى بأشكال الأحياء . لعل آردريه مازال لديه الكثير لنا وإن لم تف مسرحيته الزنجية الحديثة « جب » Jeb (١٩٤٦) بما وعدت به « صخرة الرعد » .

يرتفع كلفورد أودتس Clifford Odets فوق كل أفراد هـذه الجماعة كالبرج الشامخ . وبظهور « فى انتظار لفتى » عام (١٩٣٥) Waiting for Lefty أصبح من الواضح أن مسرح العمال قد اكتسب كاتبا فنانا رفعته مواهبه عن استخدام العبارات المألوفه والنداءات الهستيرية الداعية إلى « الفعل » . لاشـك أن التأثير الإنفعالى لهذه

المسرحية ذات الفصل الواحد يعتمد على مهارة الكاتب فى إثارة الانفعال السياسى أكثر من اعتماده على التأثيرات الجمالية ، وإن كان الانفعال السياسى يتأثر بطريقة أمهر وأدق من التى استخدمت فى مسرحيات « اتحاد المسرح » الميلودرامية . فقد تمكن أودتس من أن يرسم بحذق صورة حية لشخص لفتى الغائب حتى إذا ماسمعنا نبأ قتله على أيدى عملاء أصحاب العمل الرأسماليين شعرنا وكأننا نتلقى نبأ وفاة صديق . ثم جاءت مسرحيته الثانية « استيقظ وغنى » (١٩٣٥) Awake and Sing دليلا آخر على أننا بصدد كاتب لا يقنع بالاعتماد على المشاعر السطحية لمسرحيات الدعاية العادية . لا شك أن النار التى تضطرم فى قلب هذه المشاهد المريرة هى نار الغضب ، وفى نفس الوقت فصورته لأسرة برجر التى كتب لها الفقر والأحلام المحطمة تكتسب قوتها من فهم الكاتب العميق لشخصياته ومن حسه المرهف (التشيكوفى تقريباً) فيما يختص بالعلاقات الإنسانية . فنرى هذه الشخصيات الواحدة تلو الأخرى ماضية فى طريقها — الجد العجوز إلى الموت ، ورالف الإبن إلى قصه حب محطم ، وهنى الأخت إلى علاقة بلا حب . وإن كان جو المسرحية واقعى بلا هوادة فإن أودتس ذو قدرة على تحويل الكلام إلى غناء ، وهو فى هذا قريب من أوكيسى الشاب .

ورغم زوال بعض سحره فى « الفردوس المفقود » (١٩٣٥)

Paradise Lost إلا أن فيها من السحر ما يكفى لأن تكون هى أيضاً مسرحية ذات شأن . أما ما ينقصها فهو المقدرة على إحاطة الفعل الفردى بمعان عامة كالتى تظهر بوضوح فى مسرحياته الأولى . وينحدر أودتس فى هذه المسرحية إلى الميلودراما والبعد عن الواقع ، فيصعب تصديق قصة بن جوردون ونهايته تحت نيران بنادق الشرطة كما يصعب قبول الشخصيات والحبكة المسرحية على أنها ممثلة للحياة . و « الصبي الذهبي » (١٩٣٧)The Golden boy ذات صبغة ميلودرامية أيضاً وخاصة قرب النهاية ، ومع ذلك فإننا نشعر فى هذه المسرحية بالعودة ثانية إلى تلك الأصالة التى ميزت « استيقظ وغنى » . لقد صور الكاتب جو بونابارت بطريقة نفخت فيه الحياة على المسرح . ودراسته هذه لشخصية تستحق الإعجاب وإن كانت ضعيفة ، لا تشوبها تلك المبالغة فى الفصل بين الخير والشر التى اتصف بها مسرح الواقعيـــة الاجتماعية فى تصويره للشخصيات . فجو — لاعب الفيولينة — يمتاز بروح الفنان الموسيقار ولكنه يترك فنه ليصبح ملاكما ، إذ أن الملاكمة تدر المـال ، وهو ما يشتهى ، أولا ليغدقه على المرأة التى يحبها ، وثانيا لرسوخ عاطفة جامحة فى أعماقه تبغى النفوذ الدنيوى الملازم للغنى . وتكشف المسرحية من أولها إلى آخرها بمهارة عن عذاب جو النفسى ، وذلك فى حوار عصبى متوتر له من القوة مايسمح له أن يستعير — عند الحاجة — خواص الموسيقى فيصبح غناء . وفى النهاية تزداد حدة التوتر إلى درجة تدفع جو إلى الرغبة فى الفرار من العالم الذى خلقه بنفسه وإلى تحطيم حياته . لقد قتل رجلا فى مباراة ملاكمة ، لقد هجر

فيوليتته ولم تعد يداه اللتان دربتا على الملاكمة تعزفان بحذق . عندئذ ينشد الخلاص فى موته وموت لورنا فى حادثة سيارة تقع أثناء نزهة جنونية . ولعل امتداح السرعة فى أنشودة البطل اليائسة أحسن دليل على قدرة أودتس فى الارتفاع إلى ذروة الانفعال .

جـو :

ولكننى فعلت ذلك ! هذا هو المهم ـــ فعلت ذلك ! ما عسى أن يقوله أبى حينما يعلم أننى قتلت رجلا ؟ لورنا ، إننى أفهم الآن مافعلته ! لقد قتلت نفسى أيضاً ! كنت أعدو فى حلقة مفرغة لاهدف لى ، والآن تحطمت ! هذه هى الحقيقة . نعم كنت عصفوراً صغيراً حقاً، وأردت أن أكون نسراً مزيفاً! والآن علقت من أطراف أصابعى وتركت قدماى الأرض . لم يعد يرجى منى فائدة .

لورنا :

(تذهب إلى جو منفجرة فجأة)

إنى أحبك ياجو ! اننا نحب كل منا الآخر . يحتاج كل منا إلى الآخر .

جـو :

حبيبتى لورنا ، لقد فهمت ما حدث !

لورنا :

أردت أن تقهر العالم

جـو :

نعم

لورنا :

لكن لايوفق إلى هذا الملوك والدكتاتوريون، وإنما الصبي في المنتزة العام .

جـو :

نعم هذا الصبي الذى ربما كان فى وسعه أن يقول : « أنا مالك نفسى ، أنا ، أريد أن أكون »

لورنا :

والآن — الليلة — هنا ، هذه اللحظة — أن تجد نفسك ثانية — هذا ما يجعلك بطلا — ألا تفهم هذا ؟

جـو :

بلى يا لورنا ، بلى .

لورنا :

لم يفت الوقت بعد لتحي العالم .

: جـو :

وكيف؟ أبهذه القبضة ؟

لورنا :

أترك الملاكمة .

جـو :

الليـلة ؟

لورنا :

نعم ، وعد إلى موسيقاك

جـو :

ولـكن يداى حطمتا . لن أعزف ثانية ! وماذا تبقى يالورنا ؟ نصف رجل ، لا شيء ، عديم الفائدة .

لورنا :

لا ، نحن باقون ! إثنان معا ! إن لـكل منا الآخر ! لا بد وأن يـكون هناك مكان ما حيث يوجد صبية وبنات سعداء فى وسعهم أن يعلمونا طريقة الحياة ! سنجد مدينة ما حيث الفقر ليس عاراً والموسيقى ليست جريمة ! — مدينة لا حرب فى شوارعها حيث يسر الرجل أن يكون على سجيته ، وأن يعيش، وأن يعود بامرأته إلى طبيعتها .

جـو :

لا أثر للقتال ، ولـكن إلى أين نذهب ؟

لورنا :

الليلة ؟ نخرج فى سيارتك ياجو . نندفع فى الليل عبر المنتزه ، ثم جسر تريبورو .

جـو :

(ممسكا بذراعى لورنا فى يديه المرتعدتين) :

نعدو فى السيارة ! تماما — نعدو — وضحى تفـكيرى . سنعدو خلال الليل ! عندما نحصد الليل حصداً بالأنوار الكاشفة لايلحق بنا أحد ! عندئذ نغدو فوق العالم — لا يسخر أحد ! تماما — السرعة ! لانلس الأرض — منقطعو الصلة ! لاحاجة لنا إلى التفـكير ! لهذا وجدت السرعة ، من أجل طريقة سهلة للحياة ! حبيبتى لورنا ، سنحرق الليل حرقا » .

وإن كشف هذا المشهد عن الضعف المعهـود فى كثير من كتاب المسرح الشبان الأمريكيين فى العقـد الثالث — وهو إفراط فى الرثاء للنفس وسط الـكثرة المحيطة بها — إلا أن لأودتس من القوة ما يكفى للارتفاع بنا بعيداً عن العاطفية المفرطة المدمعة نوعا . وأسطر الحوار القليلة هذه دليل كاف على تحكمه فى لغة المسرح .

أتجه أودتس فى «قذيفة إلى القمر» (١٩٣٨) Rocket to the Moon. إلى كتابة مسرحية تبعث على الحيرة أكثر من أية مسرحية سبق أن ألفها. تنساب الحبكة ببطء دون هدف واضح، وتشبه فى هذا مسرحيات تشيكوف وإن شعرنا أنه تعوزها تلك الأصالة التى تضفى العظمة على كتاباته. ففى أعمال الكاتب الروسى انسجام داخلى — كما فى السيمفونية — يعطى مغزى لأبسط الأحداث التى ربما تبدو لأول وهلة عديمة المعنى. تثير «قذيفة إلى القمر» شعورا بالقلق والاضطراب سببه واضح فيما جاء فى حديث هارولد كلورمان عن الظروف التى أحاطت بمولد فكرتها الأصلية:

«حوت «قذيفة إلى القمر» بعضاً من أنضج ما كتب أودتس واثنين من أرفع شخصياته، غير أن فكرة المسرحية كما هى تختلف اختلافاً تاماً عن فكرتها فى الخطة التمهيدية الأصلية.

تتناول المسرحية — كما رآها أودتس أصلا — طبيب أسنان متواضع وديع عصف به حب فتاة تافهة. كان الغرض من هذا الحب — بصرف النظر عن مآربه — السماح للرجل بالمرور فى تجربة عميقة تسمو به فوق شخصه العادى. معنى ذلك أن الطبيب كان البطل، فالمسرحية مسرحيته. ولكن عند الكتابة حولت الفكرة الأصلية إلى فكرة البحث الشاق عن الحب فى العالم الحديث، وتجسم البحث فى الفتاة الصغيرة غير المتعلمة، الطفلة الفارغة العقل الأصيلة التى أصبحت محور المسرحية. هذه الفتاة — رغم عاميتها — أصبحت مثلا لما

سماه المؤلف بالمثالية الأخلاقية. ومصدر الأسى الذى تبعثه فيناهو عدم استطاعتها تحقيق وجودها بإيجاد علاقة تربطها بأى ممثل للطبقة المتوسطة ممن تقابلهم فى بحثها عن الحب » .

يتضح من هذا ـ كما يشير كلورمان ـ أن الخطة الأصلية كانت تقديم رجل له أن يختار بين امرأتين ـ زوجة مشاكسة وعشيقة طفلة تافهة ، ولكن :

« عندما نضجت الفتاة فى نهاية المسرحية إلى درجة سمحت لها أن تعبر عن جوهر تجربتها وعن تفكير الكاتب نفسه، ارتبك عدد كبير من الجمهور لهذا التحول والتغيير المفاجىء الذى طرأ على اتجاه المسرحية » .

وربما يصور لنا هذا المثل نقطة الضعف المسرحى الأساسية فى أودتس . فإن امتاز بقوة التحكم فى الشخصيات وبغنى اللغة إلا أنه تعوزه القدرة البناءة العريضة التى تنتج وحدها وحدة التأثير والفكرة .

من الصعب التنبؤ بما سينجزه أودتس مستقبلا. وإن كان الإحساس بالقيم الهزلية رقيقاً رفيعاً فى «موسيقى الليل» (١٩٤٠) «Night Music» وصورة الشباب الضائع فى أدغال الصناعة قوية ثاقبة ، إلا أن هذه المسرحية تعانى نفس فشل مسرحياته الأخرى ، إذ ينقصها لب الفكرة الخيالية التى تضحى من أجلها جميع العناصر الأخرى دون هوادة . وهناك صعوبة مماثلة فى تقدير قيمة « اشتباك فى الليل » (١٩٤١)

Clash by Night ذات الرزانة المملة . فالوصول إلى العظمة فى أدب المسرح يتطلب صبراً لا نهائياً واستعداداً لإخضاع الإرادة لدقائق فن غيور . ولعل أودتس — رغم مواهبه — ينقصه الصبر والاستعداد التام لقبول قيود المسرح التى لا بد منها .

وهناك مجال بالذات وجد فيه مسرح الولايات المتحدة ذو الوعى الإجتماعى موضوعاً أهلياً استغل جديته وإمكانياته المسرحية بطرق شتى . فمشكلة السود فريدة فى نوعها فى تلك البلاد ، ولا عجب أن حاول كل واحد من كتابها المسرحيين تقريباً أن يعرض على المسرح — بطريقته الخاصة — بعض نواحى النزاع المحيرة . فنى القرن التاسع عشر اشتهر بوسيكو الدائم الابتكار على أثر معالجته الميلودرامية فى « الاكتورون زنجى السلالة » (١٨٥٩) The Octoroon . ومنذ ذلك الوقت قدمت عشرات المسرحيات النزاع بين السود والبيض على خشبة المسرح ، وحتى الكتاب الذين يركزون اهتمامهم فى المسائل العريضة أحسوا بضرورة مواجهة هذا الموضوع . فكتب أونيل « الإمبراطور جونز » و « لأطفال الله جميعاً أجنحة » بينما أعطانا أندرسون « نصر بلا أجنحة » .

والتنوع فى معالجة الموضوع كبير بطبيعة الحال . فتضطرم صدور بعض الكتاب بهدف ملح عاجل ، ومنهم جون ويكسلى John Wexley الذى هاجم عقوبة الإعدام بشكل ميلودرامى للغاية فى « الميل الأخير » The Last Mile (١٩٣٠) ، وسوء معاملة العمال فى « الصاب » (١٩٣١)

Steel . ألهمت محاكمة مشهورة للزنوج هذا المؤلف فكتب « لن يموتوا » (١٩٣٤) They Shall Not Die التى أراد أن تشتعل حماسة ولكنها لم تأت إلا صخبا أجوف . ثم فى الطرف النقيض تأتى المحاولة لتسجيل مسرحى ليس إلا لسيكلوجيـــة الزنوج . ومن أحسن مسرحيات هذا النوع «مراع خضراء» (١٩٣٠) Green Pastures البهيجة لمارك كونيللى Marc Connelly وهى عرض حاذق عطوف لفكرة قس زنجى عن الجنة وتاريخ العالم . وبفهمه العميق للعقل البدائى حيث تتزاحم — بشكل محير — الرمزية التجريدية والأشياء العادية فى الحياة اليومية أنتج كونيللى مسرحية لا بد وأنها باقية ضمن نفائس الأدب الدرامى الصغير ، إذ تمتاز بجاذبية تعمل ببساطة مباشرة تأسر الانتباه .

يقول فرعون « أنا أقدر أغلبك أنت والرب أيضاً فى التحايل » . فيجيب موسى :

موسى : (غاضبا) .

والآن عملتها يا ملك فرعون يا عجوز . إنك أسأت معاملة شعب الله ، وتسامح معك الله لأنك ما كنت تعرف غير هذا. إن كلامك كثير وفعلك قليل ، وما كان هذا ليهمنى . ولكن الآن وقد أخذت تفخر أنك أحسن من الله — فإن هذا كثير .

فرعون :

أنك تتكلم كالواعظ ، وما كنت أحب الاستماع إلى الوعاظ أبدا.

موسى :

ولن يزداد حبك عندما أضرب الضربة القاضية فيموت الإبن الأكبر فى كل بيت من بيوت رعاياك .

فرعون :

الآن تركت التحايل جانباً وأخذت تكذب ليس إلا . أنا من يضرب هنا . أنا أقضى على أعدائى ، ولا أحد سواى فى مصر كلها يستطيع أن يقتل من يشاء .

موسى :

إنى متأسف ، أتترك اليهود يرحلون ؟

فرعون :

لقد سمعت كلمتى . (يرفع هارون عصاه ثانية عند إشارة من موسى) كفاك حيلا وإلا . .

موسى :

ياربى ، يبدو أنه لا بد وأن نقتله.هارون ارفع عصاك(هزيم الرعد — ظلام وصراخ — تضاء الأنوار — بعض الشبان على خشبة المسرح قد سقطوا على الأرض أو حملوا على أذرع الشيوخ المذعورين) .

فرعون :

ماذا فعلت هنا ؟ أين إبنى ؟

(يدخل من الباب أربعة رجال حاملين جثة شاب) .

الرجل الأول :

الملك فرعون

(يقع فرعون فى كرسيه مذهولا بينما تحمل جثة ابنه إلى العرش)

فرعون : (وقد ناء تحت حمل المصيبة)

يا ولدى ! يا ولدى الجميل !

(ينظر إلى الحاشية فى رجاء صامت)

موسى :

أنا آسف يا فرعون . ولكن لا يمكنك محاربة الله . أتدع شعبه يرحل ؟ !

فرعون :

فليرحلوا

(تطفأ الأنوار — تشرع الجوقة فى غناء « لا تبك يا مارى » وتستمر إلى أن يطغى عليها لحن « لست بضجر ولست بتعب »)

وبين طرفى نقيض « لن يموتوا » و « مراع خضراء » تقع غالبية كتابات بول جرين Paul Green ، كاتب من أهل الجنوب اتخذ تصوير الزنجى و « الرجل الأبيض الفقير » مهمته فى الحياة . فعندما ظهرت « فى صدر ابراهام » In Abraham 's Bosom عام (١٩٢٦) أدرك

الناس فى الحال أن مؤلفها ذو مقدرة غير عادية . بطل هذه المسرحية مولد يقرر أن أمل الزنوج يتوقف على تعليم أوسع ، ويصوره جرين فى كفاح ضد عدم مبالاة أبناء أعمامه الزنوج وضد كراهية أبناء أعمامه البيض الشريرة إلى أن يدفعه ما حوله من قسوة وشر إلى يأس ينتهى به إلى قتل أخيه من أبيه،وهو الرجل الذى ناشد مساعدته فخان الثقة بأن سرق البقية القليلة من ممتلكاته . تلت هذه المسرحية بعد عدة سنوات « آل كونيلى » (١٩٣١) The House of Connelly التى تعرض انهيار ارستقراطية الجنوب القديمة الظاهر فى الانحلال التدريجى الذى يحل بضيعة واحدة كبيرة . وبزواج ويل كونيلى المنحل الضعيف الإرادة من باتسى تيت ذات الحيوية والإقدام ، تلك الفتاة التى تنتمى إلى « نفاية البيض المساكين » التى يحتقرها آل كونيلى — يبدو أن جرين يشير إلى أن الأمل الوحيد فى إنقاذ قطاع من الأمة يحتضر هو تطعيم عروق الأرستقراطية الجافة بدم جديد . وكل ما فعله جرين إلى حد ما هو أنه نقل إلى وسط أمريكى ما سبق أن لمح به جولدونى منذحوالى مائتى سنة،وما زود مسرحيات أوجييه ولافيدان بفكرتها الأساسية فى أواخر القرن التاسع عشر . وفى مسرحيات كتبها جرين بعد «آل كونيلى» — كثير منها ذات فصل واحد — سعى — دون نجاح أكيد — إلى استكشاف ، نواح أخرى متباينة للحياة فى الجنوب . ويمتاز جرين بإخلاص مشتعل ولكنه لسوء الحظ غير مصحوب بالصنعة المحكمة والقوة الفائضة اللتين يتطلبهما هذا النوع من الأدب ، وهو أكثر الأنواع دقة .

ونستطيع ذكر دوبوس هايوارد De Bose Heyward فى هـذا المجال مع جرين ، وهو الذى اشتهر بـ « بورجى » (١٩٢٧) Porgy التى حورها للمسرح من رواية كتبها هو ، ثم حورت فيما بعد إلى أوبرا (١٩٣٥) وضع موسيقاها جورج جرشوين . يرجع أهمية هذا العمل إلى إعراضه عن موضوع التزاوج بين البيض والزنوج، مستأجرى الأطيان وما إليها ، وتصويره بدلا من ذلك حياة الزنوج كما هى فى تشارلستون. فشكلة اللون لا وجود لها هنا. و « بورجى » مسرحية متقنة الصنعة بطلها بورجى الكسيح الذى تحيط به بس الأنانية وسبورتن لايف التـافه البراق وكراون القتال وعدد آخر من الشخصيات المتنوعه تكون صورة حية من نوع لم يسبق أن عرفه المسرح الأمريكى . ثم ظهرت « بنات ماميا » Mamba's Daughters عام ١٩٣٩ ، وهى مسرحية أخرى ذات اتجاه مماثل كتبها دوبوس هيوارد بالاشتراك مع دوروثى دوبوس هيوارد .

دخل الزنجى مسرح نيويورك عن طريق هذه المسرحيات وغيرها. فهناك « كوخ فى السماء » (١٩٤٠) Cabin in the Sky للين روت Lynn Root وجون لاتوش John La Touche التى تكشف عن حاسة خيال وتشير إلى آفاق جديدة .وإن كانت « إبن الوطن» (١٩٤١) Native Son لرتشارد رايت Richard Wright ميلودرامية فهى ذات عنف خاص . كما تمتاز « إجروا أيها الأطفال الصغار » (١٩٣٣) Run Little Children لهال جونسون Hall Johnson بميزة خاصة تثبت مدى تخلص مسرحية اللون من اصطناعيات « زنجى السلالة» .

ويلاحظ أن فرقة تمثيلية مكونة بأكملها من الزنوج لم تعد الآن من النوادر . وفى عام ١٩٤٦ ظهر حدث هام فى تاريخ المسرح حين عكس الممثل الزنجى «كندالى» تقليد أجيال بتمثيل دور رجل أبيض فى «دوقة مالفى» بعد أن مثل شخصية كاليبان فى «العاصفة» . والآن وقد اكتسب الممثلون الزنوج مكانة ممتازة فى المسرح الجدى وأخرجت مسرحيات المؤلفين الزنوج فقد يتطور هذا النوع من أدب المسرح بشكل ملحوظ فى السنين القادمة .

الواقعية الأمريكية السائدة فى الوقت الحاضر

ارتبط الرجل الأبيض الفقير — كما رأينا — بالزنجى . وكانت « طريق التبغ » (١٩٣٣) Tobacco Road، وهى تمثيلية تبعث على الاشمئزاز حورها جون كيركلاند John Kirkland من رواية لأرسكين كودويل Erskine Caldwell ، مثار إعجاب نيويورك مدة من الزمن . أما مصدر إلهام المؤلفين فربما كان الرغبة فى تقديم مستند اجتماعى . وأيا كان فما من شك أن تزاحم الجمهور لرؤية هذه المسرحية كان بحافز الفضول المتلهف . هذه هى فترة « قبل الشروق » فى العقد الرابع .

والكاتب الذى تخصص أكثر من غيره فى تصوير المناطق الضامرة اليابسة الكاسدة والشخصيات المقبضة هو الروائى جون ستاينبك John Steinbeck الذى حاز بعض الشهرة عندما حورت « عن الفيران والرجال » Of Mice and Men إلى مسرحية عام ١٩٣٧ ، و « كروم الغضب » The Grapes of Wrath إلى رواية سينمائية عام ١٩٤٠. ويتسم ستاينبك بجميع خواص الطبيعيين الحقيقية : حبه للوسط الكئيب، احساسه الضمنى بالغرض الاجتماعى ، وعاطفيته المفرطة التى لا مفر منها . وكلها ممثلة فى « عن الفيران والرجال » التى تقدم بطريقة موضوعية خداعة صورة واهنة ذات عاطفية مفرطة لعملاق طيب القلب أبله يقتل — دون وعى — الأشياء التى يحبها . ثم تظهر نفس العاطفية

الجائعة فى «غاب القمر» (١٩٤١) The Moon is Down المشهورة رغم تفاهتها ، وتصور فى حركتها المتوترة فكرة جليلة ولا شك وإن فشلت بشكل مذهل فى إعطاء الأحداث الحقيقية التى تقدمها حقها . بهذا يبدو أنه من الصعب معالجة المشاكل الكبيرة داخل إطار المسرحية الواقعية ، ولا ترجى نتائج حيدة من وراء هذه المحاولة فى المسرح الأمريكى لتقديم طبيعية عصر هاوبتمان القاسية الجافة . وإن نجح أرنست همنجواى فى عرض صورة قوية لفيليب رولنجز وفى مساعدتنا على تفهم أفعاله فى «الطابور الخامس» (١٩٣٨) The Fifth Column التى مثلت عام ١٩٤٠ فحتى هذه المسرحية تعانى نفس الضعف الظاهر فى أعمال ستاينبك .

وفى الميدان الذى يمكن أن نسميه بالواقعية التجارية لم يظهر أحد فى مثل حذق ليليان هيلمان Lillian Hellman ولم يحز أحد شهرتها . كان أول ظهورها أمام الجمهور كمؤلفة «ساعة الأطفال» (١٩٣٤) Children's Hour ، ثم تلتها «أيام مقبلة» (١٩٣٦) Days to Come و«الثعالب الصغيرة» (١٩٣٩) The Little Foxes و«الحراسة على الراين» (١٩٤١) Watch on the Rhine و «الرياح النفاذة» (١٩٤٤) The Searching Wind . وتقف ليليان هيلمان فى هذه المسرحيات فى حوالى منتصف الطريق بين كتاب المسرح الاجتماعيين والكتاب الواقعيين الذين يركزون جهودهم فى تصوير الشخصيات . فتتناول «أيام مقبلة» ـ وهى ليست ذات قوة بالغة ـ المشاكل العمالية ،

ولكن من الواضح أن هذا ليس ميدان الكاتبة اللامع . أما أحسن مشاهدها وأكثرها تمثيلا لكتاباتها فيظهر فى «ساعة الأطفال» و«الثعالب الصغيرة» . وتجد ليليان هيلمان النفس الشريرة أكثر جاذبية من غيرها إذ أن فهمها للشر الإنسانى حاد نافذ ، وقدرتها على صياغته فى قالب مسرحى مؤثر بالغة . وقد نذهب إلى حد القول إنها حازت شهرتها لابتكارها وصفاً حديثاً للميلودراما حيث لم تعد الشخصية الشريرة سيداً ذا شارب أسود أو صاحب مصنع ، وإنما أصبحت - بخلاف ما نتوقع - طفلا تملكه شر دفين ، وحيث الحوار صادق إلى أقصى الحدود فى تمثيله للحديث اليومى العادى . وربما يمكن وصف موضوع «ساعة الأطفال» بأنه أثر أكذوبة فى جماعة ترزح تحت عبء الشائعات الباطلة . ولكن طرافتها المسرحية الحقيقية ترجع إلى شخصية مارى تلفورد الفتاة الصغيرة الشريرة التى تلمح إلى وجود علاقة آثمة بين مدرستها كارمن رايت ومارتا دوبى ، فتنجح بذلك لا فى إثارة غضب هذا المجتمع الصغير ضد امرأتين غير مذنبتين إلى حد كبير فقط ، بل وفى تسميم نفوسهم بأفكار قبيحة. وإن لم تكن هذه مسرحية عظيمة أصيلة كما اعتقد البعض فى وقت ما إلا أنه لا يمكن إنكار صنعتها المحكمة التى تثير الإعجاب . أما «الثعالب الصغيرة» ففيها تنوع بسيط إذ تتجسم القوة الشريرة فى رجينا جدنز المرأة التى تقتل زوجها وتسرق أخوتها لتسيطر سيطرة تامة على مصنع . وفى «حراسة على الراين» تغدو الشخصية الشريرة من نوع معروف ، كونتا رومانيا وهو فى الواقع جاسوس فاشستى يقتله البطل النبيل الذى يمثل لاجئاً ألمانياً هادىء الطبع . وإذا ما قورنت هذه المسرحية بغيرها

لوحظ أن تحكم ليليان هيلمان فى مادتها أقل ثباتاً وأن مشاهد المسرحية أقل وقعاً ، ولعل هذا عائد إلى معالجة الكاتبة مادة غريبة عنها نوعاً .
كما يلاحظ أنها لم تنجح فى تكييف نفسها فى « الرياح النفاذة » The Searching Wind . وربما استنفدت كنزها من الشر فى «ساعة الأطفال» ، و«الثعالب الصغيرة» مما يبدو حقاً عند عودتها مرة ثانية إلى الوسط العائلى - كما فى« الثعالب الصغيرة »- فى مسرحيتها الأخيرة «مكان آخر من الغابة » (١٩٤٧) Another Part of the Forest .

وروز فرنكن Rose Franken كاتبة زميلة لليليان هيلمان وإن كانت أقل موهبة فى الأصالة الخيالية . أثارت مسرحيتها « لغة أخرى » Another Language بعض الاهتمام عام (١٩٣٢)، واجتذبت «كلوديا» (١٩٤١) Claudia الجماهير بعد ذلك لا لقوتها المسرحية وإنما لموضوعها الذى بدا جديداً لكثيرين ، وهو الصعوبة التى تلاقيها فتاة فى التخلص من سيطرة أمها حتى تصبح زوجة مسئولة. وفى «زوجة جندى» (١٩٤٤) Soldier's Wife تناقش مشكلة الجندى فى إعادة تشكيل حياته لملاءمة الحياة المدنية ، بينما تعرض « الثروة الفاحشة » (١٩٤٤) Outrageous Fortune لعدة مشاكل تمتد من أول الشذوذ الجنسى إلى مناهضة اليهودية .

وقد ساهم عدد آخر كبير بجانب هؤلاء الكتاب فى مسرحيات نيويورك الواقعية — موضوعية كانت أو حادة عنيفة . وإن كان أغلبها سيطوى فى طى النسيان بعد بضع سنين إلا أن بعضها يتميز بصفات كنا

تتمنى لو أنها أدمجت فى كتابات أقل زوالا . فهناك قوة فى « شريعة المجرمين » (١٩٢٩) The Criminal Code التى يدرس فيها مارتن فلافن Martin Flavin الشرف عند المجرمين . كما تصور الشخصيات بعطف وفهم عميق فى « النبـاح » (١٩٢٧) The Barker لكنيون نـكلسون Kenyon Nicholson . ويقص ليوبولدأطلس Leopold Atlas فى « طفل الأربعاء » (١٩٣٤) Wednesday's Child قصة محركة للأثر الذى يتركـه الطلاق على عقل طفل . فى وسعنا أن نطيل القائمة بذكر عشرات العناوين وكلها لأعمال ذات قيمة إلا أن صفة الخلود تعوزها جميعاً بالتأكيد . ومرة أخرى تواجهنا الحقيقة ، وهى أن المسرح الواقعى عموماً قلما يعلو فوق مستوى الشعبية المباشرة، وإن فعل فغالبا ما يكون ذلك بوساطة عوامل زائدة على الواقعية .

استمرار الواقعية فى انجلترا

فى هذه السنوات استمرت مسحة الواقعية فى الظهور فى انجلترا ولكن الحيوية والحماسة كانتا أقل بكثير منها فى الولايات المتحدة، فقد اكتشف شبان المسرح الأمريكى فى العقد الثالث الإثارة فى تناول صيغة فنية جديدة. وفى العقد الرابع كان مسرح الوعى الاجتماعى حافزاً يدفعهم إلى الأمام. وبالمقارنة يبدو زملاؤهم الإنجليز فى هذا المجال ضجرين بعض الشىء ومن ثم عاجزين عن انتزاع أية فائدة من أسلوب أثبت الزمن قيمته.

من أبرز هؤلاء الكتاب جون فان دروتن John Van Druten وإن كانت مكانته مستقاة فقط من مواظبته على الكتابة للمسرح. تتألف المسرحية كما رآها من شخصيات وظروف محيطة بادية الواقعية، مضاف إليها إشارة إلى مشكلة من المشاكل، ثم جرعة كبيرة من العاطفية الرقيقة المفرطة. وقد حاز عدد كبير من مسرحيات فان دروتن نجاحاً لما أبداه من مهارة لا تنكر فى تناوله لهذه المادة. استرعت «وودلى الصغير» Young Woodley (١٩٢٨) — أولى مسرحياته — الأنظار أولا لفكرتها الطريفة التى تدور حول وله أحد الطلبة الأكبر سناً بزوجة أستاذه الشابة، وثانياً لبنائها الممتاز. ومنذ ذلك الوقت وقد كتب فان دروتن عدة مسرحيات مشابهة فى فكرتها: «لهو» (١٩٢٨) Diversion، و«مع ذلك» (١٩٢٩) After All، و«هناك جولييت

دائماً »(١٩٣١) There's Always Juliet، و«الانتماء الأمى» (١٩٣٣) The Distaff Side، و«المعرفة القديمة» (١٩٣٩) Old Acquaintance، و«صوت اليمامة» (١٩٤٣) The Voice of the Turtle نشعر فيها دائماً أن المؤلف، وإن وهب قوة فوق العادة، إلا أنه لا ينجح أبداً فى إعطاء المسرح أكثر من مجموعة من المسرحيات التافهة نسبياً من المحتمل أن تحوز نجاحاً مؤقتاً ولكنها لا تلبث أن تنسى متى انتهى عرضها.

ولوهلة قصيرة عند ما ظهرت «نهاية الرحلة» (١٩٢٨) Journey's End لـ ر. س. شريف R. C. Sheriff بدا وكأن كاتباً متوقد الذكاء قد دخل من أبواب المسرح. ولكن كتاباته الأخيرة فشلت فى استعادة نجاح مسرحيته الأولى الخارقة للعادة حقا. وللأسف يجب أن ننطق بنفس الحكم على ج. ر. أكيرلى J. R. Ackerley كاتب «أسرى الحرب» (١٩٢٥) Prisoners of War وهى دراسة للأحوال فى معسكر حرب تمتاز بتوتر حقيق وإدراك لقيم الشخصيات. و هـ. ب. ترفيليان H. B. Trevelyan أيضاً لم ينتج إلا مسرحية واحدة ذات قيمة — «الملاك المظلم» (١٩٢٨) The Dark Angel، وهى مسرحية حرب أخرى يعود فيها جندى فقد بصره ليجد حبيبته قد وقفت حياتها لرجل آخر.

فى هذه السنين عمل ألان. ن. منكهاوس Allan N. Monkhouse — وإن كان دون امتياز عظيم — على استمرار تقليد مسرح البرامج

Repertory . ف «البطل المنتصر» (١٩٢٤) The Conquering Hero
مسرحية قديرة من نوعها ، ولـكنه نوع ردىء . وإذا ما قورنت «الدم
الأول» (١٩٢٤) First Blood بمثيلاتها الأمريكية بدت دراسة واهنة
للظروف المحيطة بإضراب . ولعل موت رونالد ماكنزى Ronald
Mackenzie المبكر قد قضى — كما يظن البعض — على بشير أمل
حقيق للمسرح . غير أن تحليلا موضوعياً لمسرحية «كراسى موسيقية»
(١٩٣١) Musical Chairs يشير إلى أنها ليست بالجودة التى كان يظن
كثير من النقاد فى يوم ما ، بينما تكاد لا تشير «آل ماتيلاند» (١٩٣٤)
The Maitlands إلى موهبة نامية . ومن الأصعب نوعاً تقدير قيمة
كتابات إملين ويليامز Emlyn Williams العديدة للمسرح الذى بدأ
بقطعتين مثيرتين بناؤهما محكم هما «أعدت جريمة قتل» (١٩٣٠)
A Murder has been Arranged و «لا بد من أن يحل الليل»
(١٩٣٥) Night Must Fall . وقد أظهر ويليامز حتى فى كتاباته
الأولى فهماً تاما لقيم الشخصية ومهارة فى ابتكار المواقف المسرحية .
ويبدو أن «الحنطة خضراء» (١٩٣٨) The Corn is Green ،
وهى معالجة شيقة لمدرسة قروية وطالبتها الممتازة ، رفعته إلى مستوى
أعلى ، وإن كان من الصعب أن نقر أن مسرحياته اللاحقة — وتتصف
كلها بمسحة العاطفية المفرطة — عملت على إبقائه فى هذا المستوى .
فدراسة الممثل الكبير فى «ذو القلب المرح» (١٩٤٠) The Light of
Heart لا تنفذ إلى الأعماق . ومن الواضح أن «نجمة الصباح» (١٩٤١)
The Morning Star مسرحية مناسبة بالذات . أما «رياح الجنة»

«هام المهرجون» The Wind of Heaven (١٩٤٥) بجوها المشابه لـ
فتقدم لنا أكثر من ذلك بقليل وإن كانت ربما امتدحت أكثر مما تستحق.
ثم «ربيع عام ١٦٠٠» Spring 1600 (ظهرت النسخة الأخيرة سنة
١٩٤٥) ليست إلا حلماً جميلا للندن فى عصر اليزابيث. و «الدخيل»
(١٩٤٧) Trespass محاولة مصطنعة نوعاً تتناول الأشباح والوسطاء.

هناك تسلية فى هذا المجال ولكن تنقصه النظرة الأكثر اتساعا.
ففى استطاعة س. ل. أنتونى C. L. Anthony أن تكتب «زعفران
الخريف» (١٩٣١) Autumn Crocus المسرحية الرشيقة، و «أيها
الأخطبوط العزيز» (١٩٣٨) Dear Octopus فى نفس
الدرجة من الرشاقة، وينشغل موردانت شيرب Mordaunt
Shairp بدراسات نفسية فى «الهجوم» (١٩٢٥) The Offence،
ويكتب «شجر الغار الأخضر» (١٩٣٢) The Green Bay Tree
الأكثر توقداً، ثم يستطيع كيث ونتر Keith Winter أن يخط دراسة
تراجيدية مزعومة للعاطفة السامية فى «الساعة المتألقة» (١٩٣٤)
The Shining Hour، وهناك آخرون يمكن تدوين أسمائهم فى هذا
الصدد. ولكن عندما تنتهى القائمة علينا أن نعترف أنه رغم التفوق
الظاهر فى عدة مسرحيات منفردة إلا أنها لا تترك وراءها فى النهاية
أثراً قوياً باقياً. فالحقل مجدب ولا يستطيع أن ينتج ثمراً مرضيا.

آثار أخرى للواقعية

تتكرر نفس القصة فى تقدم المسرحية الواقعية فى إيرلندا . فقد أدمج أوكيسى وكارول عناصر من نوع آخر فى ذلك القالب الفنى ، الأمر الذى ميز كتاباتهم بشكل ظاهر : إلا أن وجود هذه العناصر الأخرى تطلب مناقشة أعمالهما فى مكان سابق من هذا العرض . لا يكاد يوجد ضمن المؤلفين الإيرلنديين الذين سلكوا الطريق الواقعى الصارم من يمكن أن نحكم أنه أنتج عملا يحتمل بقاؤه . وأكفأ هؤلاء جورج شيلز George Shiels الذى حاز بعض النجاح فى « الفتى الجديد » (١٩٣٠) The New Gossoon و« الطريق الوعر » (١٩٤٠) The Rugged Path و « القمة » (١٩٤١) The Summit و« مستأجرون برغبتهم » (١٩٤٢) Tenants at-Will . الأولى كوميديا تدافع عن مسرح الشباب ضد وقار السن ، والأخيرة تناول صارم لفترة قحط . وبين هذين الطرفين النقيضين تقع المسرحيتان الزميلتان « الطريق الوعر » و« القمة » وتدوران حول جماعة إيرلندية صغيرة منعزلة يستبد بها أعضاء أسرة عديمة النفع مجرمة — وهى دراسة تذكرنا كثيراً بمسرحيات فترة ما بين الحربين الأمريكية العديدة التى تصور الحياة فى جبال كنتوكى . وفى « حارة ماروبون » (١٩٤٦) Marrowbone Lane يعرض روبرت كوليس Robert Collis. صورة لأزقة دبلن ، ويتناول جيرارد هيلى Gerard Healey. جماعة البطاطس عام ١٩٤٧ فى « الغريب الأسمر » (١٩٤٧) The Dark Stranger .

وهناك مسرحيات أوسع خيالا وأعظم قيمة . ف «الأوكادى» (١٩٤٣) The O' Cuddy لأنتونى وارتن Anthony Wharton (ألستير ماك ألستير) صورة ساخرة مسلية لرجل غبي اقتنع أنه وريث سلالة عريقة من ملوك إيرلندا . ويعرض برينزلى ماك نامارا Brinsley Mac Namara مجموعة من المغامرات المسرحية المضحكة من أول «التمرد فى باليكالين» (١٩١٩) The Rebellion in Ballycullen إلى «أقماع الخياطة الثلاثة» (١٩٤٢) The Three Thimbles . ويسود مسرحيات دنيس جونستون Denis Johnston جو مشابه، وهو الذى حاز شهرته بظهور «القمر فى النهر الأصفر» (١٩٣١) The Moon in the Yellow River مسرحية طريفة تدور حول جهاد ثائر إيرلندى مثالى لمنع بناء محطة توليد كهرباء بالقرب من دبلن . لقد حارب ليحرر بلاده، ولكنه يريد أكثر من الحرية السياسية ، فهو يحلم أن إيرلندا يجب أن تبقى المكان الوحيد فى أرض الله المحتفظة بخضرته دون أن تدنسه شرور الصناعة . ولسوء الحظ لا تكاد تدنو أية مسرحية من مسرحياته الأخيرة من ألمعية هذا العمل المبكر ، ف «عروس للأونيقورن» (١٩٣٣) A Bride for The Unicorn خليط مضطرب من الواقع اليومى والرمزية . ولا تختص «اللمسة» (١٩٣٦) Blind Man's Buff أو «الوقواق الذهبي» (١٩٣٨) The Golden Cukoo بذلك السحر الفريد للرائى الذى يقتفى أثر أشعة القمر فى المياه العكرة . لعل الأسلوب الخيالى أكثر تعبيرا عن روح العبقرية الإيرلندية من الأسلوب الواقعى، وربما كانت أنجح طريقة لأسر هذه الروح ما فعله مايكل ماك لامور.

Micheál Mac Liammoir في «لقاء ضوء القمر المشئوم» (١٩٤٦) Ill Met by Moonlight التي أحيط جوها الحديث بسحر غريب لأن البيت الذى تعيش فيه الشخصيات بنى فوق حلقة جنيات .

وقبل نشوب الحرب مباشرة بدا إحياء قوة المسرح فى اسكندناوة وشيكا ، ولكن قيمة ما ظهر فى تلك البقعة قبل عام ١٩٣٩ من القلة بحيث لا يمكننا التنبؤ بماكان فى الاستطاعة الوصول إليه لو لم تحتل القوات التيوتونية النرويج والدانمارك . وأهم كاتب عدا هلجى كروج Helge Krog الذى تعرضنا لكتاباته فى مكان آخر هو نوردال جريج Nordahl Greig النرويجى . وتشير كتاباته فى مجموعها إلى أنه لربما أصبح أعظم كتاب جيله لو أن حياته القصيرة لم تنته للأسف فى الحرب. لقد بدأ حياته — كما هو واضح — تحت تأثير إبسن وبيرانديللو فأنتج «حب شاب» (١٩٢٧) En ung manns kjaerlighet و «باراباس» (١٩٢٧) Barrabas . ثم جرب أسلوبا جديداً بعد خمس سنوات فى «المحيط الأطلنطى» (١٩٣٢) Atlanterhavet ، وهى مقارنة ملفتة بين مصير جماعة فى رحلة جوية خطرة عبر الأطلنطى وانشغال صحفى محرر انصب كل اهتمامه على قيمة هذه المخاطرة كدعاية . وتقدم «شرفنا وبطشنا» (١٩٣٥) Var aere og var makt مقارنات حيوية مماثلة فى هذه المرة بين طاقم غواصة ألمانية وضحاياهم المساكين . ثم اتجه فى مسرحيته الأخيرة «الهزيمة» (١٩٣٦) Nederlaget إلى موضوع تاريخى عن فترة الجمعية العمومية الباريسية ، ولكن من الواضح أن سر اهتمامه بهذه

المسرحية القوية ليس رغبته فى تصوير الماضى وإنما ما تهيئه له من فرصة للتعليق بطريق غير مباشر على الحياة اليومية . ومسرحيات كاج مونك Kaj Munk ، الدانماركى الذى مات فى الحرب ، قريبة جداً من نفس الروح والجو . بدأت حياته الكتابية بـ « مثالى » (١٩٢٨) En Idealist عن هيرود الأكبر ، واستمرت بـ « الكلمة » (١٩٣٢) Ordet و « ايجيليكى » (١٩٤٠) Egelykke الوطنية ، وانتهت بمسرحية حيوية معنونة « نيلز أبيسن » Niels Ebbesen عن بطل دانماركى يقتل جندياً ألمانياً وحشياً .

ضمن هذه المسرحيات الملفتة أيضاً إنتاج كيلد آبل Kjeld Abell الذى تلت مسرحيته « اللحن المفقود » (١٩٣٥) Melodien der blev vaek غير الناضجة مسرحية « أنا صوفى هدفج » (١٩٣٨) Anna Sophie Hedvig . وهى أقدر من سابقتها ، وتدور حول مدرسة ريفية تقتل امرأة شريرة العقل على وشك أن تصبح ناظرة مدرستها ، مما يجعل احتمال تحطيم حياة الأطفال الذين وضعوا تحت رعايتها كبيراً . من الواضح أن الجريمة هنا رمزية ، ويتضح مغزاها عند ما تقف البطلة فى النهاية بجانب جندى تنتظر فرقة الإعدام فى أسبانيا . ومسرحية « سلكيبورج » (١٩٤٦) Silkeborg ، حيث يقارن الكاتب بين حرص البورجوازية فى منتصف العمر وتحدى الشباب تحت الاحتلال ، أيضاً ذات كفاءة . ثم هناك مسرحيات عديدة احتمال تخطيها حدود بلادها أقل ، وتشمل « القائد » (١٩٣٥) Ledaren و « الأم والنجم » (١٩٤٠) Modern och stjarnen ، اللتين وجد فيهما رودلف فارنلند

Rudolf Varnlund السويدى وسيلة للتعبير عن دراسات اجتماعية واقعية . ولا يمكن الحكم على هذه الكتابات بأنها أغنى مضموناً أو أعمق وأنفذ سيكلوجيا أو أكثر تأثيراً من ناحية الشكل من مئات المسرحيات الأخرى المشابهة التى أنتجها القرن العشرون .

فى تلك السنين فى فرنسا تجنب أغلب كتاب المسرح ما يمكن تسميته بالواقعية . ومن بين الأقلية جبرييل مارسيل Gabriel Marcel ، أحد مفسرى « الوجودية المسيحية » الذى يستحق الذكر لكشفه عن أنانية فنان فى « قلب الآخرين » (١٩٢٠) Le Coeur des autres ولتحليله لإيديولوجيات متنازعة فى « الرمح » (١٩٣٧) Le Dart . كما يستحق دنيس آميل Denys Amiel الذكر لمسرحياته « مدام بوديه الباسمة » (١٩٢١) Madame Beudet la souriante (كتبها بالتعاون مع أندريه أوبيه) ، و « السيد فلان وزوجته » (١٩٢٥) M. et Mme Un Tel و « الخروف الأسود » (١٩٤٦) Le Mouton noir . الأولى والثانية دراستان مظلمتان للعداء والخيانة الزوجية . بينما تتناول الأخيرة حب زوج لابنة زوجته . وإن امتازت هذه المسرحيات ببعض الأصالة إلا أن حيويتها قليلة وأهميتها زائلة .

فيما عدا ذلك لا يوجد شيء ذو اعتبار ، سواء فى مسرحيات ف . ز . سفوبودا F. X. Svoboda العتيقة الطراز عن المرأة الحديثة ، أو فى مسرحيات فرانتيسك لانجر Frantisek Langer الكوميدية السريعة فى تشيكوسلوفاكيا ، أو فى مسرحيات ج . سبريان G. Ciprian

العمالية فى رومانيا ، أو فى مسرحيات ستانكو مايسين Stanko Majcen عن المشاكل الاجتماعية فى يوجوسلافيا ، أو فى قطع كارل كراوس Karl Kraus التهكمية المريرة فى النمسا ، أو فى دراسات سيجموند موريكس Zsigmond Moricz عن الفلاحين فى المجر ، أو فى صور ساندور برودى Sandor Brody للطبقة المتوسطة ، أو فى محاولات لاجوس زيلاهى Lajos Zilahy الوطنية الرومانتيكية الواقعية .

لا شك أن لكل واحد من هؤلاء المؤلفين أهمية كبيرة لعصره ولقومه ، ولكن لا يمكن اعتبار واحد منهم ذا أهمية خارج وطنه وزمنه . إن شبح الموت يحوم حول المسرح الواقعى الحديث بأجمعه تقريبا .

الفصل الخامس

روح الكوميديا والقلق الاجتماعى

إن كان غالبية المؤلفين الأكثر طموحاً من الذين ركزوا اهتمامهم فى مسرح فترة ما بين الحربين قد مال إلى المرارة والجدية المفرطة والهستيريا فى هجومهم على أخطاء المجتمع،فقد كان من بينهم بعض كتاب على استعداد لسلك طريق أكثر مرحا ،وآخرون ذوو رغبة قوية فى الضحك حتى فى الوقت الذى انهمكوا فيه فى مهمة التأنيب .

الضحك فقط

هنـاك بعض التناقض الغريب فى قلة ازدهار كوميديا الوعى الاجتماعى فى لندن . فقد أطلق برنارد شو العنان لبديهته الحاضرة المتألقة المتدفقة على المسرح الإنجليزى . وكان طبيعيا أن نعتقد أن تأثير شو على كتاب المسرح الإنجليزى الشبان لا بد وأن يكون مشجعاً لهم على تقليد أسلوبه الخاص الذى يجمع بين الضحك والهدف الجدى . ولـكن هذا عكس ما حدث . فإذا ما قارنا مسرحيات الكوميديا التى كتبت على ساحلى الأطلسى فى هـذه السنين وجدنا أنه بينما أنتجت نيويورك عدداً من الكوميديات الاجتماعية والمهازل سادت فى لندن تقاليد أقدم .

وأحسن مثل لهذا هو الفرق بين المهزلة الأميريكية والإنجليزية . فبينما وجدت الأولى — كما سنرى — صعوبة فى تجنب بناء الأحداث المرحة حول مفهوم جدى، استخدمت الأخيرة أسلوب القرن التاسع عشر أغلب الوقت . فما زالت روح « عمة تشارلى » و « السكرتير الخاص » عنصراً حيوياً فى تلك المجموعة الكبيرة من المسرحيات التى تمتد لتشمل « الفرنسية بلا دموع » French without Tears (١٩٣٦) لتيرانس راتيجان Terence Rattigan وما بعدها .

وإذا امتد بصرنا إلى أبعد من ذلك بقليل وجدنا نفس الظاهرة .
فلا يسمح ا . ب . هربرت A. P. Herbert إلا بقليل من المفهوم الجدى فى « الحياة الباريسية » (١٩٢٩) La Vie Parisienne، وفى « أبراج تانتيفى » (١٩٣١) Tantivy Towers ، وفى « يوم السباق » (١٩٣٢) Derby Day . وعندما يدخل ك . منرو C. K. Munro وسنجين إرفين St. John Ervine وجون درنكوتر John Drinkwater مجال الكوميديا يكتبون « عندمسز بيم » (١٩٢١) At Mrs. Beam's، و « مسز فريزر الأولى » (١٩٢٨) The First Mrs. Fraser ، و « عصفور فى اليد » (١٩٢٨) Bird in Hand ، وكلها خالية تماماً من أية رسالة ثورية اجتماعية . ومن أنجح مسرحيات هذا النوع الذى أنتج خلال هذه الفترة « زوجة المزارع » (١٩١٦) The Farmer's Wife و « رمال صفراء » (١٩٢٦) Yellow Sands لإيدن فلبوتس Eden Philpotts . كما رحب الجمهور المعاصر ترحيباً حاراً بمسرحيات نويل كوارد Noel Coward الخفيفة الفارغة .

وفى استطاعتنا أن نتخذ نويل كوارد رمزاً لكوميديا القرن العشرين . وإن كان قد أنتج أول حياته الكتابية دراسة سيكلوجية جدية غير أصيلة لأم وابنها فى « الدوامة » (١٩٢٤) The Vortex ، ودراما عائلية حادة فى « مصيدة الفأر » (١٩٢٤) The Rat Trap ، واتجه من آن لآخر فى السنين الأخيرة إلى إنتاجات وطنية مثل « موكب التاريخ » (١٩٣١) Cavalcade ، إلا أنه من الواضح أن هزله الخفيف فى كتاباته الكوميدية أو تفاهاته الغنائية فى استعراضاته الموسيقية هى

مصـدر ما له من قوة . وتمثـل « فـكرة الشباب » (١٩٢١) The Young Idea هذا الأسلوب فى مرحلته المبـكرة ، بينما تمثـله « حياة خاصة » (١٩٣٠) Private Lives فى نضجـه ، ويبدو بكل مزاياه الأخيرة فى « الشبح المرح » (١٩٤١) Blithe Spirit. ويمكن أن نطبق على نويل كوارد ما قاله كونجريف عن سيـبر ، وهو أن فى كوميدياته أشياء كـثيرة تبدو كالبديهة الحاضرة وإن لم تـكن كـذلك . إليـكم على سبيل المثال أماندا وإليوت فى «حياة خاصة» جالسين إلى مائدة العشاء وقد ارتدت هى ثوب النوم بينما ارتدى هو معطفا بيتياً مريحاً .

أماندا :

أنا سعيدة لأننا سمحنا لاويز أن تذهب . أخشى أنها ستصاب ببرد .

اليوت :

ستصاب ببرد ، لقد أمضت المساء كـله وهى تقبع وتنخر كقطيع من الجاموس الوحشى .

أماندا : (بتفـكير) :

إن كلمة «جاموس» لا تبدو لى صحيحة أبدا . أشعر أنها يجب أن تـكون الجواميس ــ قطيع من الجواميس .

اليوت :

قد نقول سرب من الجواميس أو حتى مدرسة من الجواميس .

أماندا :

هذا جميل . مدرسة لندن الملكية للجواميس . أتعتقد أن لويز سعيدة فى بيتها .

اليوت :

بل تعسة إلى أقصى حد

أماندا :

أتعاملها الأسرة بفظاظة .

اليوت : (باقتناع)

بسفالة متناهية . يعاملونها كما يحلو لهم . أظن أنهم يغصبونها على أكل أسوأ أنواع المأكولات ، ويشدون « قصتها » .

أماندا : (ضاحكة)

مسكينة لويز .

اليوت :

على أى حال أنت تعرفين مسلك الفرنسيين .

أماندا :

نعم — طبعا — وأعرف المجريين أيضاً .

اليوت :

كيف هم ؟

أماندا :

فى غاية الحزن . لا بد أن هذا عائد إلى كثرة تناولهم للفطير المملح .

اليوت :

ثم هناك السهوب . لقد كان شعورى دائماً أن حجمها زائد عن الحاجة . سواء أوجد الدانوب أم لم يوجد .

أماندا :

هل سبق أن اجتزت الصحراء ممتطياً جملا ؟

اليوت :

مراراً عديدة . عندما كنت صبياً كنا نفعل هذا طول الوقت . كانت جدتى راكبة جمل ماهرة .

أماندا :

لا شك أن السفر إلى الخارج أحسن شىء .

اليوت :

أتريدين قليلا من خمر البراندى ؟

أماندا :

قليلا .

وهكذا إلى النهاية . لا شك أن هذا الحوار مسل للغاية ، وإن كان

لا يكاد يخترق السطح ، فلا يغوص تحته أكثر مما تغوص سفينة من ورق تسبح فى حوض حمام . وهو كالسفينة الورق أيضاً دائمة التعرض لخطر داهم يحولها إلى كتلة مشبعة بالماء عديمة الشكل . لا يمكن إنكار مهارة كوارد . بل فى استطاعتنا أن نعلن بكل حماسة أن « الشبح المرح » Blithe Spirit آية كوميدية صغيرة من النوع الأخف . ومع ذلك فكوارد يختص بالتلاعب بالمواقف والألفاظ الخفيفة أكثر من اهتمامه بابتداع شخصيات أو مفاهيم أو أسطر تعلق بالذاكرة .

ويظهر فى باريس شخص قريب نوعا من نويل كوارد ، وهو ساشا جيترى Sacha Guitry ، مؤلف مجموعة من مسرحيات التراجم (تستحق النظر فيما بعد) وعددا من الكوميديات المتوقدة الخفيفة تمتد من « نونو » Nono (١٩٠٦) و « الاستيلاء على برج أوب زوم » (١٩١٢) La Prise de Berg op. Zoom إلى « العهد الجديد » (١٩٣٤) Le Nouveau Testament و « متى نمثل الكوميديا ؟ » (١٩٣٥) Quand Jouons-nous la comédie? . وتتشابه هذه المؤلفات فى أنها جميعا مشكلة بمهارة ، محكمة البناء ، بعيدة كل البعد عن التصديق ، ينقصها فى غالبيتها أى أساس من التفكير . و « حارس الليل » (١٩١١) Le Veilleur de nuit التى يلعب فيها الكاتب برقة بالتقاليد المرتبطة « بالثالوث الأبدى » تمثل هذا النوع ، وفيها يقدم أستاذا يتصرف بشهامة حين يكتشف أن عشيقته تخونه .

وأسلوب ساشا جيترى حاسم ومتألق . ويمكن النظر فى نفس الوقت

فى كتابات جاك ديفال Jacques Deval الكاتب الحاذق السلس، وإن كان محيرا نوعا . وهو الذى أنتج « امرأة ضعيفة » (١٩٢٠) Une faible Femme ، وهى دراسة تذكرنا بأسلوب جان جاك برنار . و « الآنسة » (١٩٣٢) Mademoiselle صورة بارعة لمدرسة خاصة ، و « الرفيق» (١٩٣٣) Tovaritch فانتازية خفيفة الروح تصور لخامة الدوقة تاتانيا المرحة والأمير ميخائيل الكساندروفتش وهما يقومان بواجباتهما المنزلية بغبطة فى بيت مسيو دوبون البورجوازى.

والمبالغات الهزلية Extravaganzas الخفيفة التى كتبها ليوبولد مارشان Leopold Marchand ذات روح أرق ، وهو كاتب لاقى ترحيبا فى العالم الحديث العديم الثقة فى الإنسانية . ويظهر انعدام الثقة هذا فى مشاهد رينيه فوشوا René Fauchois المفرطة فى المبالغة، كما فى « القرد الذى يتكلم » (١٩٢٤) Le Singe qui parle ، وفى « احترس من الدهان » (١٩٣٢) Prenez garde a la peinture ، وفى الكوميديات الهزلية للوى فرنوى Louis Verneuil المعروفة عن جدارة وإن كانت أقل طموحا .

كوميديا السلوك

The Comedy of Manners

يقربنا ديفـال Deval من روح كوميديا السلوك ومن نوع الـكوميديا العالية حيث تتلاشى أحياناً أقل موجة من الضحك وتأتى روح مطهرة بتفـكير جـدى . وحتى فى كتابات نويل كوارد نشعر بالقرب من ذلك النوع من الـكوميديا الذىأدىإلى شهرة كتابالمسرح فى فترة عودة الملـكية ، وإن تركت مشاهده تأثيرا مخالفا لمـا تتركه مشاهد كونجريف ، إذ استبدل بنبيذ كونجريف المعتق الذى يبعث على التأمل والمرح ، كأس « كوكتيل » جرع بعدم اكتراث أو كأس شمبانيا ليست من أجود الأنواع .

وكتابات سومرست موم Somerset Maugham أقرب إلىروح كوميديا فترة عودة الملـكية — قريبة إلى ويتشرلى إن لم تـكن قريبةإلى كونجريف . وإن كانت بعض مسرحياته الأولى — بما فى ذلك «شرق السويس» East of Suez المشهورة التى ظهرت عام ١٩٢٢ — ستنسى بالتأكيد ، فبنفس التأكيـد لن تنسى « الأفضل منا » (١٩١٧) Our Betters ، و « الدائرة » (١٩٢١) The Circle ، و «الزوجة

الوفية » (١٩٢٧) The Constant Wife . ورغم مظهر الحذلقة السهلة الذى يحيط بحركة هـذه المسرحيات فقد نجح المؤلف فى إعطاء حدة لمزاحها وعمقاً لمواقفها يعجز عنهما كوارد . وإن كانت حبكة « الأفضل منا » الأساسية ، التى تتناول اليزابث الفتاة الأميريكية التى تعود إلى فلنج هارفى حبيبها الأمريكى الشريف بعـــد أن صدمت بمغامرات ليدى جورج جريسون أختها الخبيرة بالدنيا ، قد استعملت من قبل مراراً ، إلا أن الحوار — وهو ذو بريق خاص — يسبغ على الموقف المعتاد نوعاً من الطرافة المريرة المسلية . وتختص بنفس الطرافة كل من « الدائرة » ببنائها الرائع على أساس خطة التوازى ، و « الزوجة الوفية » بتفسيرها الجديد لتلك الفكرة القريبة إلى كتاب المسرح الحديث ، وهى المقياس المزدوج فى الزواج . وموم فى محيط أكثر أمانا هنا منه عندما يحاول معالجة مشاهد جدية . فتبدو « من أجل خدمات أديت » (١٩٣٢) For Services Rendered قطعة ميلودرامية مبالغ فيها ، مشيرة بذلك إلى أن موهبة الكاتب لا تتلاءم مطلقاً مع المعالجة الناجحة للمادة ذات المضمون التراجيدى .

وفريدريك لونسديل Frederick Lonsdale قريب إلى موم وهو مؤلف « نهاية مسز شينى » (١٩٢٥) The Last of Mrs. Cheyney التى تتذكرها عن جدارة كتمرين حاذق فى المتناقضات الكوميدية وفى التهكم المرير نوعا . ونستطيع أن نذكر ج ، ب . فاجان J. B. Fagan فى هذا المجال أيضا ، وهو الذى طبق بمهارة تندرات المجتمع الحديث

السهلة على عصر تشارلز الثانى فى « و من ثم إلى المخدع » (١٩٢٦) And So to Bed.

أما فى إيطاليا فقد انعكس فى مؤلفات كتاب عديدين بعض أسلوب موم الذى تكيف بذكريات من بيراند يللو وتأثر دون وعى بالتراث الكوميدى الأهلى . فمن الواضح أن « القلب المزدوج » (١٩٢٦) Il cuore in due لسيزارى جوليو فيولا Cesare Guilio Viola بيراند يللية فى فكرتها ، وتتناول بطريقة مسلية قصة أخوين يشتركان فى كتابة روايات ويكونان معا شخصية متكاملة طريفة ولكن كل على انفراد ليس الا نصف رجل . وتبدو قوة تقليد مسرح اللهجات المستمر إلى اليـــوم فى كتابات جينو روكا Gino Rocca الذى كتب عدة مسرحيات تشمل كوميديات بالإيطالية العامية وأخرى ، وهى أكثر تمثيلا ، بلهجة فينيسيا لهجته الأصلية ، وفيها يعبر عن تقديره لتأثير جولدونى Goldoni الحيوى الباقى . ويفضل جوسيبى لانزا Giuseppe Lanza ، الذى يصح أن يطلق عليه اسم سومرست موم الإيطالى ، الأســـلوب الكوميدى الدرامى . ومن السهل إيجاد صلة بين « المنفى » (١٩٢٩) Esilio — وهى قصة الكونت انريكو سانقيوريتزو المتهكم وزوجته مارتا والكاتب الشاب لوتشانو فرجاتى — وبين صيغ الكوميديا العالية التى رعاها ذلك الكاتب الإنجليزى . وتسود « عودة » (١٩٢٩) RItorni بعض هـذه الأصالة . ولعل أكثر مسرحيات لانزا طرافة « البذرة الطيبة » (١٩٣٤) La buona

sementa حيث يكتشف ساديو ، وهو قاض ذو ملاحظة قوية حكيمة ، سر الاعتداء على رانزا الذى وجد فى بيت صديقه فياريو مصابا بجروح خطيرة . إن ساديو يعلم أن إيرين — زوجة فياريو — هى المسئولة مباشرة ، ومع ذلك ينجح فى إقناع الزوج فى النهاية بأنه هو المخطىء . وفى خاتمة المسرحية يظهر فياريو — تحت تأثير ساديو — على استعداد لبدء حياة جديدة مع إيرين ، ولكنها ترفض هذا العرض قائلة بأنها يجب أن تضحى بقية حياتها للعناية برانزا .

وفى النرويج حاول هلجى كروج Helge Krog أن ينمى أسلوبا لكوميديا الحب خاصا به ، وهو نوع من التحوير الحديث المتحذلق لأسلوب ماريفو Marivaux . فيظهر كروج اهتماما بالغا بأعمار عشاقه، ويحاول جهده، لا توضيح المظاهر المتنوعة التى يتخذها الحب فى فترات مختلفة من حياة الرجل أو المرأة فحسب، وإنما توضيح نداء جيل لآخر أيضاً. ويظهر هذا بشكل قاطع فى «سعادة دائمة» (١٩٢٧) Pa Solsiden حيث تشعر البطلة وهى فى السابعة عشرة بجاذبية نحو آكسل فى التاسعة عشرة ، وفى العشرين تصبح عشيقة أنجى وعمره خمسة وثلاثون سنة، وفى الثانية والعشرين نجدها عشيقة جوستاف وعمره ستة وعشرون سنة ، ثم تعود إلى آكسل مرة أخرى فى الثالثة والعشرين بينما هو فى الخامسة والعشرين ، وهما فى هذه المرة - على ما نعتقد - سيجد ان السعادة. ثم هناك بعض الشبه فى «ثلاثى» (١٩٣٣) Treklang . فتغدو أجنيتى زوجة جيورج، وهى فى الرابعة والثلاثين بينما هو فى الثالثـــة والأربعين ، عشيقة إميل وهو فى

العقد الرابع،ثم عشيقة مهندس معمارى شاب . يعبر كروج عن فلسفته هذه فى مشهد لجيورج وإميل وبيتروأجنيتى جالسين إلى مائدة فى مكان عام

اميل : (يشرب بعطش)

تجوال الأرواح . . . أتتذكرين يا أجنيتى ما قلته ذات مرة عن تجوال الأرواح - من امرأةإلى امرأة- من رجل إلى رجل - الحجل والقفز . أسطورة المعزات الثلاثة ، أتعرفين تلك القصة الصغيرة ؟كان هناك ثلاث معزات — معزة طبيعية الحجم ، وأخرى كبيرة ، وثالثة كبيرة جدا،وكانت تعبر قنطرةالواحدة تلو الاخرى . فقالت الأولى للمارد الجائع الذى قابلته أن هناك معزة أكبر منها آتية وراءها، وبذلك مرت سالمة . وقالت الثانية نفس الشىء بنفس النتيجة . ولكن عندما ظهرت الثالثة خفضت رأسها ببساطة ثم سحقته . فى صحتك يامستر مولنج (يشرب ولكن بيترلا يلمس كأسه)

جيورج :

هجرة الأرواح . أتسافرين فى الأرواح يا أجنيتى ؟

اميل :

نعم — إنه كالسير على العسل ! فالروح تلتصق ، إنها تعلق بشدة . ولذلك يقابل الرجل رجالا كثيرين فى كل امرأة ، كما

المرأة تقابل نساء كثيرة فى كل رجل ... فى صحتك مرة أخرى يا مستر مولنج .

بيتر :
فى صحتك ! (لا يكاد يأخذ رشفة من كأسه)
بهذه المناسبة أتعرف قصة الصبى والدودة ؟

إميل : (دون اكتراث)
الصبى وال ... ؟ لا

بيتر :
يجد الصبى دودة فيشفق عليها لأنها تبدو وحيدة ويقطعها قطعتين ليكون لها رفيق . هل هذا واضح ؟

اميل : (ضاحكا)
وضوح الشمس !

بيتر : (يبطء وتعمد)
ولكن هناك قوم يخافون الوحدة إلى درجة تدفعهم إلى قطع أنفسهم قطعتين بحثا عن الصحبة .

تمتاز كتابات كروج بتحكم باهر فى المادة المسرحية وبتنوع شيق فى المعالجة ، وهما صفتان تمكنانه من تناول مواقف تحلق بين

الكوميديا والسيكلوجية الجادة .

إن المحاولات التى قام بها الكتاب فى مجال روح الكوميديا فى العقدين الثالث والرابع متنوعة صبغ كثير منها بنزعة عدم الثقة حقا ، ومع ذلك — أو ربما لهذا السبب بالذات — فقد أدت خدمات أكيدة لأسلوب كوميديا السلوك . ولعل انفعال برونوفرانك Bruno Frank من العمق بدرجة لا تسمح له بالوصول إلى الأصالة المطلوبة فى « كوميديا اللؤلؤ » (١٩٢٩) Perlenkomödie أو فى « عاصفة فى فنجان » (١٩٣٠) Sturm im Wasserglas . أما النمسا وبلاد أوروبا الشرقية فقد حافظت على توازن كاف مكنها من أسر روح الكوميديا المراوغة. وفى « البارون نويهاوس الشاب » (١٩٣٣) Der junge Baron Neuhaus يعود ستيفن كامارى Stephen Kamare بوحشة إلى فينا فى الماضى عندما كانت أكثر مرحا . ويسود « البيت الصيفى » (١٩٢٩) Die Gartenlaube لهرمان أونجار Hermann Ungar ضحك أكثر مرارة : ثم تنتج المجر المجاورة لاجوس بيرو Lajos Biro المتهكم وميلكيور لنجييل Melchior Lengyel الحاضر البديهة . وتمتاز كتابات أدموند كونراد Edmund Konrád التشيكوسلوفاكى وإيفان ستودولا اليوجوسلافى بالسخرية القاطعة . بينما فى بولنده فى هذه السنين يعطينا التراث الأهلى النابع من أيام فريدرو — رغم هبوط عام فى المستوى المسرحى — بصيصاً من الحياة على الأقل . وهناك أمثلة لهذا النوع من الدراما فى أماكن أخرى بعيدة . ففى المكسيك النائية

مثلا اتجه رودولف أوسيجلى Rudolf Usigli وزافير فيلـــوروتيا Xavier Villaurrutia — وسط تجاربهم العديدة — إلى استغلال هذا الميدان . وتستحق « هذا لا يعقل » (١٩٣٤) Parece mentira للكاتب الأخير إهتماما خاصا .

وإن أردنا مظهراً أكثر غنى لروح كوميديا السلوك فعلينا أن نتجه إلى صموئيل.ن. بيرمان Samuel N. Behrman الأميركى ، وهو ذو قوة مسرحية حقة بادية الوضوح رغم التباين فى مستوى إنتاجه . أعظم ما قام به بيرمان هو إنشاء كوميديا السلوك الأميريكية، ولكن يلاحظ أنه حتى عند تناولها أفراد الطبقة العليا، حيث تزدهر التقاليد الاجتماعية التى يولد عنها هذا النوع من أدب المسرح ، فإن هذه الكوميديا تبنى على أساس من التفكير الجدى يبلغ حدا يسمح أحيانا ببروز قاعدة هذه البيوت الحجرية مخترقة قاعة الرقص . وتبدأ حياة بيرمان الكتابية بـ«الرجل الثانى» (١٩٢٧) The Second Man، وهى كوميديا درامية تقدم روائيا مشهورا يواجه مشكلة فى حياته، فيفضل طريق الأمان عن أن يجرب طريقا قد يؤدى به إلى الكارثة ولو كان هذا الطريق أكثر بطولة. والاهتمام بالناحية الاجتماعية البادية هنا يظهر بشكل أوضح فى «شهاب» (١٩٢٩) Meteor ، التى تحكى قصة روفائيل لورد الذى يجمع ثروة طائلة بمجهوده الخاص، ثم يفشل فيهجره أصدقاؤه، ولكنه لا يقهر فيبدأ من جديد ليعيد ثروته بنفسه . وتقدم «لحظة قصيرة» (١٩٣١) Brief Moment دراسة

لشاب ثرى تزوج مغنية فى ناد ليلى لأنها بعيدة عن سلوك طبقته. ولكنه بعد الزواج يجد لهوله أنها أخذت تقلد تقليدا رديئا جميع الحيل الاجتماعية التى كان يأمل الفرار منها . ويتدخل عالم السياسة فى شخص ليالند نولان فى « قصة حياة » (١٩٣٢) Biography ، وهى كوميديا نالت أكثر مما تستحق من المديح ، وتتركز فى شخصية ماريان فرود امرأة رسامة . وإن لم ترتفع هذه الكوميديا الى مستوى بقية مؤلفات بيرمان كما مال بعض النقاد إلى الاعتقاد أول ظهورها إلا أنها تمثل تطورا أكيدا فى كتاباته ، إذ تظهر فيها تلك الصفة التى قدر لها أن تميز جميع كتاباته الأخيرة ، وهى إدماج كمية كبيرة من النقاش الفلسفى والاجتماعى فى حركة مسرحياته . والحقيقة أن بيرمان الذى وهب النظرة الكوميدية الأصيلة رجل فى حيرة من الحياة يبحث عن جواب لحيرته . وهو مثل جميع من وهبوا روح الكوميديا (أو ابتلوا بها) يرى أن الإنسان أفسد حياته بحماقة ، وإن أدرك أن الاعتراف بحماقات الانسان غير كاف ، لأنه فضلا عن الحماقة يوجد الشر الذى يجب مكافحته .

ونستطيع أن نتعقب هذا التطور فى تفكير بيرمان خلال « مطر من الجنة » (١٩٣٤) Rain from Heaven — وهى فى الحقيقة تجربة مسرحية فى النقاش السياسى — و « نهاية الصيف » (١٩٣٦ End of Summer ، وفيها مقارنة بين طبيب إنتهازى وشاب قصصى

فقير هو اشتراكي مخلص، و« نبيذ مختار » (١٩٣٨) «Wine of Choice»
و « لا وقت للكوميديا » (١٩٣٩) No Time for Comedy
ذات العنوان الممثل لميل الكاتب حيث يعرض فيها المؤلف بطريقة
تكاد تدعو إلى الإشفاق إدراكه هو للمشكلة التي وقع فيها . وإن كانت
موهبة بيرمان في مجال الكوميديا إلا أن في العالم أشياء مظلمة مهددة
يتمنى لو أنه حاربها بسيفه . لم تنجح إجابة الكاتب المؤقتة في « طريقة
الجمع » (١٩٤١) The Talley Method ، وفشلت محاولة الجمع
بين النظام والفاشية لأنهما — على عكس فلسفته — على طرفي نقيض.
ويشير في « جاكوبوفسكي والكولونيل » (١٩٤٤) Jakobowsky
and the Colonel إلى أنه في سبيل الوصول إلى حل وسط مرض
يسمح بالإنسجام بين المضمون والأسلوب الذي يتحكم فيه بمهارة .
لاشك أننا قد نكون على حق في شكوانا من أن موضوع المسرحية
(وهو مبنى على قطعة لفرانز فرفل) لا يبعث على الضحك ، ولكن
إذا استطعنا أن نفصل بين عالم الواقع وعالم المسرح لابد وأن نتفق
على أن « جاكوبوفسكي والكولونيل » من أبرع وأبدع كوميديات
العصر الحديث . أما « جين » (١٩٤٧) Jane ، أحدث مسرحياته
المحورة عن قصة قصيرة لسومرست موم، فإنها للأسف لا تكاد أن تصل
إلى نفس المستوى . فالحبكة التي تتناول امرأة في منتصف العمر غدت
مثار إعجاب المدينة لسبب واحد — وهو أنها زوجة شاب مصمم
أزياء ماهر في استطاعته أن يعطيها أحدث الأزياء — إما تفتقر إلى
العنصر المسرحي تماما أو تتناسب مع علاج المهزلة فقط .

الكوميديا الاجتماعية

اهتمام بيرمان بالأحوال الاجتماعية رمز حقيقى لحالة المسرح الأميركى . ويستطيع زملاؤه المؤلفون إنتاج كوميديات هزلية أحياناً لا ترقى إلا إلى إثارة ضحك دون تفكير . فيقدم ج . س . هولم J. C. Holm وجورج أبوت George Abbott فى « ثلاثة رجال فوق حصان » (١٩٣٥) Three Men on a Horse قصة مسلية مرحة مستحيلة عن كاتب صغير وديع غير مقامر اكتشف فى نفسه قدرة التنبؤ بخيول السباق الرابحة. وهذه المسرحية خليفة « وردة آبى الإيرلندية » (١٩٢٢) Abie's Irish Rose ذات الرقم القياسى ، و زميلة « الفتى يقابل الفتاة » (١٩٣٥) Boy Meets Girl لبيلا وصموئيل سبيواك Bella and Samuel Spewack، وهى عرض مضحك صاخب لسخافات هوليوود ، وتمثل الضحك الأمريكى الجنونى أحسن تمثيل . ففى المشهد التالى يظهر كاتب القصة مع منتج الفيلم .

بنسون : (يعود إلى المكتب — يتنهد ويشير إلى السيناريو)

كنتم تقولون أن هذه من أعظم القصص التى كتبت للسينما .

س. ف : (بابتسامة متعالية)

انتظر دقيقة واحدة —

لو . (بسرعة)

وهل تعرف السبب ؟ لأنها نفس القصة التى مثلها لارى تومز طوال هذه السنين .

بنسون :

نحن نعرف أنها عظيمة

لو :

استخدمها جريفيث — واستخدمها لوبتش ، وها هو ايزنشتين بدأ يتقبلها .

بنسون :

الفتى يقابل الفتاة — الفتى يفقد الفتاة — الفتى يحصل على الفتاة .

لو :

إنها «القصة الخيالية» الأمريكية العظيمة . تعيد الجماهير إلى خبز الفقير وقد غمرتهم السعادة .

بنسون :

ولم لا ؟

لو :

إنها أعظم طريقة للهرب توصل اليها الإنسان فى تاريخ المدنية .

س. ف :

طبعاً، إذا فسرتموها بهذه الطريقة... ولكنها ، ياأصدقائى، عتيقة بالية .

لو :

أنت تعنى كلاسيكية .

س. ف : (بانتصار)

« هاملت » كلاسيكية — ولكنها ليست عتيقة بالية .

لو :

«هاملت» ليست بالية ؟ والله انى لأخجل من استخدام « نكتة » السم هذه . لقد أخذها من الإيطاليين مباشرة.
(تدخل بيجى — تسير إلى مقعدها وتجلس) اسأل بيجى.
(تضع بيجى الإناء — وقد ملأت نصفه ماء — على المنضدة)

بنسون :

نعم ، فلنسأل بيجى ... إذا كانت تحب أن ترى لارى تومز فى قصة مختلفة .

بيجى :

لا تسألنى شيئاً يا مستر بنسون . إنى أعانى ألماً فظيعاً فى أسنانى . (تمسك بيد س.ف وتمعن فى وجهه فجأة . استرح (ثم تأخذ فى برد أظافره) .

بلسون : (مصمما بدهاء) .

ولكن أنت تذهبين إلى السينما يا بيجى أليس كذلك ؟

بيجى :

لا

بلسون :

ولكنك رأيت أفلام لارى وتمتعت بها ؟

بيجى :

لا

بلسون :

كما فعل ملايين آخرون .. .

لـو :

بل ، لقد أرسل إليه رجل حبلا من ما نيللا مرفقاً به تعليمات الاستعمال .

ش . ف :

أيها الرفاق ، لن يؤدى هذا إلى شىء .

فى كثير من هذه الكوميديات الهزلية ـــ حتى فى « الفتى يقابل الفتاة » ـــ هدف اجتماعى خفى . فما يبدو على السطح مرحا ليس إلا ، يكشف بالفحص الدقيق ، عن نوع من الفلسفة الخشنة وربما عن مرارة

خفية أحيانا . والمثل الآتى يكفى لتوضيح هذا . اشترك موس هارت Moss Hart وجورج . س . كاوفمان George S. Kaufman عام ١٩٣٦ فى إنتاج «لا تستطيع أن تأخذها معك» You Can't Take it with You ، وهى فى ظاهرها مسرحية سلكت نهج المسرحيات السابقة، وصبغت جيداً بتلك المبالغة المحلية التى سبق أن أعطت حيوية لمسرحيات ممثلى الكوميديا الأميريكيين المحبوبين مثل أدوارد هاريجان Edward Harrigan منذ أكثر من نصف قرن . و«لا تستطيع أن تأخذها معك» ليست مجرد مهزلة بسيطة وإن كان غرضها الأساسى — لا شك — إثارة الضحك ، وهدف مبتدعيها إحراز النجاح المباشر الواسع . فحركة هذه الكوميديا الجنونية ذات مغزى يشير إليه العنوان . وكمية « الفلسفة » فيها تكاد تعادل الموجود منها فى أية واحدة من الميلودرامات الجدية الرزينة التى أنتجها « اتحاد المسرح » .

وليست هذه المسرحية الوحيدة من نوعها فى كتابات كاوفمان وهارت. فقد أضفى هذان الكاتبان — سواء بالاشتراك مع بعضهما أو منفصلين بالاشتراك مع آخرين — أضفيا مرحا على مسرح نيويورك بعدد آخر من القطع الطروبة تجمع بين روح اللهو والسخرية الاجتماعية أو السياسية. فتسلط « مرة فى العمر » (١٩٣٠) Once in a Lifetime الأضواء على هوليوود فى الوقت الذى اهتزت فيه هذه المدينة الصامتة للاكتشاف المفاجىء للصوت . وتظهر جدية هذين الكاتبين الأساسية فى اشتراكهما بعد بضع سنين من هجومهما المرح على الأفلام — فى تأليف « بمرح نساق فى الحياة» (١٩٣٤) Merrily we Roll Along . وتبدأ قصة

هذه المسرحية ذات الرسالة الطيبة فى النهاية، وتعود بنا إلى البداية تدريجيا.
فعندما يرفع الستار نجد أنفسنا فى حفلة كاتب مسرحى ناجح يعتقد أصدقاؤه - رغم نجاحه - أنه ضحى بمبادئه فى سبيل المال . وبإيضاح الظروف المحيطة يعود بنا كاوفمان وهارت سبع سنين إلى الوراء إلى عام ١٩٢٧ ، وهكذا بعد سلسلة من الخطوات الزمنية تنتهى بنـــا عند عام ١٩١٦ ، فنستمع إلى كاتب المستقبل واقفا فى كنيسة كليته يلقى خطبة الوداع التى ينهيها بكلمات شكسبير « هذا فوق كل شىء كن صادقاً مع نفسك » .

يجب أن نتذكر الروح التى كتبت بها هذه المسرحية عندما نلتفت إلى « بك أتغنى » (١٩٣١) Of Thee I Sing (لكاوفمان وموری رايسكند Morrie Ryskind) و « أفضل أن أكون محقا » (١٩٣٧) I' d Rather be Right ، هاتين المزليتين الموسيقيتين اللتين كانتا من أكثر كتابات مسرح نيويورك ابتكاراً فى العقد الرابع . أخذ الكاتبان الفكرة من جلبرت وسوليفان وطبقا أسلوب الكوميديا الموسيقية الهزلية على السياسة المعاصرة، وكتبا تقليدا تهكميا ساخراً للحياة فى أيامهما.
فى « بك أتغنى » - العنوان هنا مشتق من السلام الوطنى الأميريكى - يُدفع جون . ب . ونترجرين دفعاً إلى رئاسة الجمهورية نتيجة لشعاره « الحب يسود الأمة كلها » ، ولكن لايلبث أن يكتشف إفراطه .
وإذ هو على وشك أن يوضع موضع الاتهام عندما يتضح أن مسز ونترجرين ستضع طفلا ، فيسمح لها الكونجرس بالبقاء فى البيت الأبيض عملا بالشعار « الجيل الجديد فى طريقه » . وفى « أفضل أن

أكون محقاً » I' d Rather be Right يقابل فيل باركر روزفلت فى سنترال بارك ويعرض عليه مشكلته : لايستطيع باركر أن يتزوج مارى إلا إذا زاد مرتبه ، ولن يزيد مرتبه إلى أن يتحسن حال عمل مستخدمه، ولن يتحسن حال العمل إلا إذا كانت ميزانية الدولة متوازنة . فيتأثر روزفلت ويقتنع ويترك باركر عاقد العزم على موازنة الميزانية .

وفى التعاون بين كاوفمان وهارت نجد نموذجاً أمريكياً حديثاً للتعاون بين بومنت وفلتشر فى القرن السابع عشر . ومما يعطى أعمالهما أهمية تاريخية بالغة ارتباطهما القوى بالمسرح التجارى العادى ، والانسجام الواضح بينهما ، والهدف الجدى الذى يجرى كالتيار الصافى تحت سطح المرح . ويجب أن نضيف إلى ما سبق كوميديتين « عشائيتين » مختلفتين تماماً فى الأسلوب هما « عشاء فى الثامنة » Dinner at Eight (١٩٣٢) الجدية الساخرة لكاوفمان وادنا فربر Edna Ferber ، و « الرجل الذى حضر للعشاء » The Man who Came to Dinner (١٩٣٩) المرحة المشاغبة للشريكين المشهورين .

وينساب تيار مماثل يظهر فى أشكال شتى خلال عشرات الكوميديات والمهازل الأمريكية الأخرى . فهناك مثلا « نقضى أوقاتاً ممتعة » Having Wonderful Time (١٩٣٧) مسرحية كوميدية عن حياة المعسكر الخالية من الهموم لآرثر كوبير Arthur Kober ، و « البحث عن السعادة » The Pursuit of Happiness (١٩٣٣) للورانس لانجر Lawrence Langer وأرمينيا مارشال Arminia Marshall ، وهى

ذات معان معاصرة واضحة وإن كان زمنها فى الماضى أيام الثورة . كما يمثل هذا النــــوع من المسرحيات سلسلة كوميديات راشيل كروثرز Rachel Crothers الطويلة من أول « نحن الثلاثة » (١٩٠٦) The Three of Us إلى « ســــوزان والله » (١٩٣٧) Susan and God .

ولقد أظهر نوع آخر من الكوميديا الواقعية الأمريكية اهتماما بالمشهد الاجتماعى بطريقة مختلفة . فمنذ أحرز بن هخت Ben Hecht وتشارلز ماك آرثر Charles Mac Arthur نجاحا باهرا فى « الصفحة الأولى » (١٩٢٨) The Front Page الصاخبة السريعة الحركة ، حتى ظهور مسرحية « النساء » (١٩٣٦) The Women لكلير بوث Clare Boothe ، نمّا المسرح الأميريكى نوعا خاصاً به من الدراما تختلط فيه مشاهد مثيرة بأخرى مضحكة فظة ، وتظهر فيه الأفعال والشخصيات بمظهر مصطنع للحقيقة الطبيعية ، ويستعاض عن التندر بالوقاحة اللفظية . وإن كنا نستطيع أن نقبل شهادة الصحفيين بصـدق الصورة التى تبدو فى « الصفحة الأولى » للحياة الصحفية الأميريكية ، وبأمانة الحديث فى حجرة استراحة السيدات التى سجلتها كلير بوث فى « النساء » ، إلا أنه يجب أن نلاحظ عند فحص هاتين المسرحيتين الممثلتين أنهما صورتا بأسلوب الميلودراما الحديث . وتبدو حقيقة هذا عندما نرى كلير بوث وقد اتجهت — بعد وقاحات « ودع الشبان » (١٩٣٨) Kiss the Boys Good-bye — إلى « حدود الخطأ »

(١٩٣٩) Margin for Error المسرحية المثيرة ضد النازية .

وإن حوت هذه المسرحيات مادة صالحة للسخرية فإنها لم تكتب بروح السخرية الحقة . وعلينا أن نتجه إلى فرنسا لنجد هذا العنصر المرير حيث يستخدم مارسيل بانيول Marcel Pagnol مثلا، بانفعال بارد، الضحك كلية لأغراض السخرية . كان أول نجاحه مسرحية «تجار المجد» (١٩٢٤) Les Marchands de gloire كتبها بالاشتراك مع بول نيفوا Paul Nivoix . وهي هجوم مرير على تجار السوق السوداء ، تصور أبا طموحا هاله عودة إبنه الجندى الذى ظن أنه قد مات . ومن أجل عمله ، المبنى فى غالبه على التقدير الذى اكتسبه عن طريق البطل «الميت» ، يقنع الشاب بالبقاء مجهولا والعيش تحت إسم مستعار . وفى عنوان «جاز» (١٩٢٦) Jazz ذات الحيوية التهكمية إشارة كافية لفكرتها ، بينما تكشف «الياقوت الأصفر» (١٩٢٨) Topaze عن الادعاء فى عالم المال . وتلون خيبة الأمل تصوير الحركة التهكمية لمسرحيتين أكثر حداثة — «ماريوس» (١٩٣٠) Marius و «فانى» (١٩٣١) Fanny — حيث يستخدم بانيول فنه ليصور قطاعا من الحياة فى مرسيليا .

ويلهم أدوارد بورديه Edouard Bourdet هدف ساخر ذو مرارة مماثلة تبلغ درجة كثيرا ما تسبغ على كوميدياته نكهة تراجيدية . بدأ بورديه حياته الكتابية بقصة حب مقبضة إسمها «ساعة الغروب» (١٩٢٢) L'heure de berger ، ثم حاز شهرة عالمية ، أو سوء الشهرة ، بعد

أربع سنوات بمسرحية « السجينة » (١٩٢٦) La Prisonnière »
وهى دراسة للشذوذ الجنسى تجد البطلة نفسها فيها عاجزة عن التخلص
من قيود رغبتها غير الطبيعية . ومنذ ذلك الوقت وقف نفسه لكشف
الغطاء عن أخطاء المجتمع . حقاً إن مسرحيته الأخيرة «هنيه» (١٩٤١)
Hyménée تتركز كلها تقريباً فى موضوع حب ، ولكنها فى هذا تختلف
اختلافاً كليا عن كتاباته الأكثر تمثيلا مثل « الجنس اللطيف » (١٩٣٠)
La Sexe faible ، و« الأوقات العصيبة » (١٩٣٤) Les Temps
difficiles ، و « فريك فراك » (١٩٣٦) Fric - frac . وإن كنا
لا نستطيع أن نعتبر هذا الكاتب عظيما إلا أن حدة ملاحظته ولا سيما
فيما يختص بنواحى الحياة الأكثر ظلمة ، ومهارته فى الكتابة التى لا تنكر ،
تجعلانه يستحق قدرا من الاهتمام .

كوميديا المسخ Grotesque Comedy

فى الطرف النقيض من تلك الكوميديات التى تحاول أن ترفع المرآة بكل وقاحة فى وجه المجتمع دون تزيين، توجد مسرحيات أخرى ممثلة لأ يا منا أيضاً ، تعيش فى عالم الخيال وتبحث عن كل غريب مشوه بشغف .

يظهر ارتباط ما بين هذين النوعين فى فرنسا فى تجارب الفريد سافوار Alfred Savoir الكوميدية البارعة المتوقدة التى تخفى أشواكها تحت رداء الضحك الصاخب . ومن أكثر هذه الكتابات تمثيلا وطرافة سلسلة المهازل الرمزية التى ألفها قرب أواخر حياته الكتابية ، وخاصة « زوجة ذى اللحية الزرقاء الثامنة » (١٩٢١) La huitiéme femme de Barbe bleue و « مروض الأسود » أو « الإنجليزى كما يؤكل » (١٩٢٥) Le dompteur, ou l'anglais tel q'on mange . وفى هذه الأخيرة لورد إنجليزى يطوف مع سيرك آملا أن يرى الأسود تأكل مروضها ، ولكن اللورد الإنجليزى هو الذى يؤكل فى النهاية . والمروض هنا طبعاً رمز للطغيان الفاشى بينما اللورد الإنجليزى صورة الفلسفية الحرة .

ويتناول مارسيل آشار Marcel Achard جو السيرك بعاطفية

أكثر إفراطاً دون أى مغزى سياسى فى أولى مسرحياته «أتلعب معى؟» (١٩٢٤)? Voulez-vous jouer avec moi التى نبهت الناس إليه .
وتمتاز هذه الدراسة لشاعر وثلاثة من مهرجى السيرك بصفاء وحساسية خاصة فى تقديم الشخصيات ، وتشير إلى الأسلوب الذى وصل إلى الازدهار فى «جان دى لالون» (١٩٢٩)Jean de la Lune ، وهى دراسة مؤثرة لإيمان جان دى لالون الذى كرس حياته لمارسيلين رغم خداعها المستمر وتنتهى بانتصاره واستحواذه على إعجابها . وتستمر فى الظهور نفس خصائص الخيال الشاعرى الرقيق وتصوير العاطفة التى تحلق دائما فوق ذلك الحـــد الخطر الفاصل بينها وبين العاطفية المفرطة دون أن تعبره فى « السماكة الجميلة » (١٩٢٩) La belle Marinière ذات البطلة الجديرة بالذكر ، وفى « دومينو » (١٩٣١) Domino وهى صورة خيالية لعالم الفاسقين. أما «القرصان» (١٩٣٨) Le Corsaire فتقدم شيئا مختلفا . هذه المسرحية كوميديا ساخرة موجهة إلى هوليوود فى بعضها ، كما أنها فى بعضها قصة خيالية على نمط أسلوب بارى عن حب قرصان لفتاة أسرها وتكرار هذا الحب عند وضع هذه القصة فى قالب فيلم سينمائى . وآشار مولع بالتلاعب بالزمن فى مسرحياته . وتمثل هذا تماماً مسرحيته الحديثة « بجانب شقرائى»(١٩٤٥) Auprés de ma blonde ، وهى كوميديا زواج تبدأ فى شيخوخة الحاضر ثم تعود إلى أيام الشباب والحب .

تظهر فى كتابات برنار زيمـــر Bernard Zimmer نوع

المبـــالغة الهزلية الساخرة مع المرارة وخاصة « فى بافا الأفريقى » (١٩٢٦) Bava Il Africain حيث ينجح كاتب بسيط حالم فى إقناع العالم بأنه مستكشف عظيم . وتتخذ « قصة الأطفال » قالباً مسرحياً فى كتابات الكسندر آرنو Alexandre Arnou الخيالية. ولعل أكثرها تمثيلا « النور الصغير والدب » (١٩٢٤) Petite Lumière et l'ourse ، و « هوان دى بوردو » (١٩٢٢) Huon de Bordeaux . ويضفى جان جيونو Jean Giono جوا شاعريا على حركة « الزراع » (١٩٣٢) Les Lanceurs de graines و « نهاية الطريق » (١٩٤١) Le Bout de la route . وتقدم الأولى مقارنة بين حب الطبيعة الحقيقى وبين الرغبة فى استغلالها ، وتعالج الثانية برقة عجيبة جذابة قصة حب بسيطة.

من الكتاب الذين ساهموا مساهمة فعالة فى هذا الأسلوب المسرحى جيمز برايدى James Bridie الإسكتلندى (أ . ه . مافور O. H. Mavor) الذى يستحق النظر هنا بلا شك ، وإن لم تكن جميع كتاباته من الكوميديات بأى حال من الأحوال ، إذ أن مصدر إلهامه حتى فى أبشع المشاهد هو روح الكوميديا أكثر منه التراجيديا. وإن لم ينجح برايدى من بعد فى إنتاج مسرحية بالذات تضمن له الشهرة فى المستقبل إلا أن مجموع كتاباته من نوع يجعله الكاتب المسرحى الإنجليزى الوحيد على قيد الحياة الذى يستحق مكاناً بجانب شو . فهو مثل شو ذو أساس عميق من المضمون الفلسفى (أكثر منه اجتماعى)

وهو الذى يعطى مسرحياته ثباتا وطرافة ، كما أنه يشارك شو فى روح المرح . ومما يعترض سبيل مسرحياته فى الوصول الى مكانة أعظم من التى يحتلونها الآن ميل ظاهر فى جميعها تقريبا الى النهاية غير الحاسمة بعد البدء بحركة يرجى منها كثير .فنكاد نشعر أن عقله من اليقظة وروحه من الإبداع بدرجة تؤديان إلى بعث فكرة جديدة فى مخيلة الكاتب الحيوية قبل أن تكتمل الفكرة الأولى ، وأن الكاتب يتمنى لو أنه ترك القديم فى صالح الجديد قبل أن يعطيه حقه .

كان أول ظهور برايدى فى المسرح عام ١٩٣٠ حين كتب «المشرِّح» The Anatomist البعيدة كل البعد عن الكوميديا. وتحكى هذه المسرحية المنكسرة عن سارقى الجثث فى إدنبرة الذين انشغلوا فى هذه المهمة الكئيبة فى وقت منع القانون المشتغلين بالطب من الحصول على الجثث التى يحتاجون اليها فى تمرينهم وتجاربهم . ثم انتقل بعد ذلك إلى « طوبيا والملاك» (١٩٢١) Tobias and the Angel تبعتها «يونس والحوت » (١٩٣٢) Jonah and the Whale . وأصبح من الواضح مباشرة أن برايدى قد وجد فى هذه المسرحيات وسيلة التعبير الصالحة لنبوغه. فقد سمحت له قصص الكتاب المقدس وجوها بإدخال عنصر فلسفى . واتفق خيال تلك القصتين السابح مع حب الكاتب نفسه للإمراف ، وهيأت له المقارنة بين العالم القديم بشخصياته وبين المعانى الحديثة التى تتضمنها مخاطراتها، الظروف لاستخدام أسلوب الكوميديا الخاص به .

يعود برايدى بشكل ما إلى روح « المشرِّح » فى « قس نائم » (١٩٣٣) A Sleeping Clergyman محاولا القيام بتلك المهمة الشاقة، وهى إثبات العلاقة الوطيدة بين النبوغ والإجرام فى النفس البشرية . فيفتتح حركة المسرحية بمشهد بارع يبعث على الاشمئزاز لطالب طب مسلول فى حالة فقر مدقع على فراش الموت . هذا الطالب الذى وهب نظرة تسمو على نظرة عصره ، وإن حرم الإحساس العادى بالقيم الأخلاقية ، يترك وراءه ابنة غير شرعية ترث طبيعته الإجرامية فقط ، ولكن يخلفها بدورها رجل وامرأة توأمان يبعث فيهما رؤياه فينجحان فى إنقاذ العالم من وباء جديد للطاعون يهدده . وفيما عدا المشاهد النهائية التى تقع فى المستقبل — ومشاهد المستقبل قلما تبدو مقنعة فى المسرح — فإن هذه المسرحية تستحق أن تعتبر من أكثر مسرحيات عصرنا الحالى جسارة وقوة وإرضاء .

وبالنظر فى مشاهد « طوبيا والملاك » ، و « قس نائم » نستطيع أن نقيس مدى اتساع أفق برايدى المسرحى . فنى المسرحية الأولى يترك مخيلته تلعب بخفة بأحداث رحلة طوبيا الصبى الهياب وروفائيل مرشده المتنكر الذى شجعه على الاعتماد على نفسه فى قتل سمكة وحش هائلة ، وحرضه على مواجهة قاطع طريق كردى والتغلب عليه . ويفتخر طوبيا بما فعله بالسمكة مضيفا القول :

إن ما فعلته بذلك الشيطان النهرى الفظيع الذى ينفث النيران

سأفعله بك أيها القط المتوحش ذو الأصابع الشعرية ، يا ابن المحروق ، فأنا مازلت فى أول المذبحة التى أشعر بضرورة إنجازها قبل الغروب .

قاطع الطريق :

من أنت يا سيدى ؟

طوبيا :

أنا سليمان بن داود ، وهذا أحد عفاريتى .

يتسلل قاطع الطريق بعيدا ، ويلتفت طوبيا — وهو بمفرده الآن — الى روفائيل بابتهاج .

طوبيا :

يبدو أننى استطعت التغلب على هـــذا اللص فى الكلام بمجرد أن بدأت أجهر الحديث ، فكنت موفقا فى القول،وأخذت الكلمات تتدفق بشكل ما . لقد سمعتها تندفع . وإن كنت أتعشم أن أكون قد نسيتها . لقد أحسنت مع السمكة أيضا أليس كذلك؟

روفائيل :

نعم . ولكن ما كان هناك دافع للكذب على اللص.

طوبيا :

لم أكذب عليه .

روفائيل :

بل كذبت . أستطيع أن أغفر لك قصة السمكة ، كل الناس يبالغون فى موضوع السمك . ولكنك قلت إنك سليمان.هذا أبعدما يكون عن الحقيقة .

طوبيا :

كنت أجهل ما أقول . كنت مضطربا . كم أتمنى ألا أكون بمثل هذا الجبن . . . لقد صدقت فى شيء واحد قلته للص .

روفائيل :

وما هذا ؟

طوبيا :

قلت إنك عفريت عجوز . وأنت هذا بالفعل .

روفائيل :

العفاريت لا وجود لها . هيا بنا .

وما علينا إلا أن نقارن بين هذا المشهد والمشهد الافتتاحى الفظيع القوى فى «قس نائم» لندرك نواحى برايدى المتعددة . وكان كاميرون النابغة المسلول ينام على فراش الموت فى مسكنه الحقير فى جلاسجو ،وبتهكم واع يعرض الزواج على الفتاة هاريت التى حملت منه.

وتخرج هاوييت تاركة كاميرون بمفرده .

مؤثر جداً — جداً — يا لها من ذكريات نذرف من أجلها الدموع بعد عشرين سنة — يا غزيزتى . أيها الوجه التعس القذر . والآن سأموت . لقد خدعتك أيتها الكلبة .

تدخل صاحبة المنزل وتهدده بالطرد .

ستخرج من هنا غدا — نعم ستخرج . لا أعلم كيف أؤجر هذه الحجرة ثانية . لا أعلم . إنها لحظيرة للخنازير . فى أى بيت قذر نشأت ؟ ثم تلك الفتاة التى حضرت ولادتها . ما كنت أعلم شيئاً عن هذا ، إنى احتفظت بسمعتى وبسمعة بيتى إلى أن جئت ياسيد كاميرون . وعلى أى حال ، ستخرج من هنا صباح غد . وتدفع ثمن السجاد والساعة التى كسرتها والآثار التى تركها غليونك فى رف المدفأة والأريكة التى مزقتها . ستدفع . ولا داعى لأن تتظاهر بالنوم . أنت تعلم كما أعلم أنا .. رباه ؟ وحق المسيح والعذراء . .. ويوسف ـ إنه ميت .

ومنذ العقد الرابع ساهم برايدى بمسرحيات عديدة مختلفة فى نوعها نستطيع أن نخص منها بالذكر « ملك من غير مكان » (١٩٣٨) The King of Nowhere ، وهى كوميديا تجمع بين دراسة للجنون وتحليل للعقلية الفاشية ، و « السيد بولفرى » (١٩٣٤) Mr. Bolfry ، وهى محاولة بهيجة فى الخيال الجامح حيث يسحر الشيطان فيبعث من المناطق السفلى فى شكل قس بروتستانتى . فى هاتين المسرحيتين يتقابل الضحك والهدف

الفلسفى ، وفى اجتماعها هذا خير دليل على ابتكار المؤلف البارع وبراعة صنعته .

وإذا ما أدخلنا فوارق المناخ الفكرى الشاسعة فى الحساب استطعنا أن نربط بين النزعة التى بنيت عليها هـــذه المسرحيات وبين تلك التى ألهمت فيرانك مولنار Ferenc Molnar المؤلف المسرحى الذى يبرز بوضوح كممثل لمسرح وطنه ، المجر . فإن له هو أيضاً قطعه الجدية، كما يبدو نجاحه على أحسن وجه حين يجمع بين الضحك والخيال الجامح. ومن أوائل كتاباته « الشيطان » (١٩٠٧) Az Ordög حيث يظهر عميل الشيطان متشحا فى ثياب رجل دنيوى . بينما كتبت « ليليوم » (١٩٠٩) Liliom أصلا — وهى المسرحية التى تستند عليها شهرته أساساً — من أجل المشهد فى الجنة حيث يحاكم البطل المنتحر ، وهو رجل مشرد فاشل ، أمام محكمة عليا . وهنا يسود الأسى . كما جاءت بعض مسرحيات مولنار الأخرى تراجيدية فلسفية . فهناك « الطاحونة الحمراء » (١٩٢٣) A vörös malom الرمزية وشخصياتها الله وإبليس ورجل كامل ، و « الخف الزجاجى » (١٩٢٤) Az üvegcipo حيث خيال جامح من نوع عاطفى رقيق يزيد من دسامة حركة واقعية فى ظاهرها . ولكن موهبة مولنار فى أحسن صورها عموماً تتأرجح — مثل موهبة برايدى — بين الفلسفية الجدية والتندر القاطع . فنى « الحارس » (١٩١٠) A testör ينتصر الضحك فى مؤامرة خطها زوج غيور لاختبار زوجته ، ويسدل الستار فى النهاية

فى سخرية على رجل أحبطته تماماً بديهة امرأة . وتسلك « البجعة » (١٩١٤) A hattyu طريقاً بارعاً وسطاً بين الكوميديا الساخرة والعاطفية الرقيقة فى قصة امرأة تعقد العزم — بعد أن وقعت فى حب معلمها — على أن تبقى بجعة تطفو بجلالة فوق سطح عنصرها المائى بدلا من أن تخطو فى غير رشاقة فوق اليابس العادى .

دومينيكا :

أعتقد أنه اكتفى . ولكنى سأقبّل ... ابنتك .

الكسندرا :

عمتى العزيزة ... إن كنت تجدينى أهلا ...

دومينيكا :

تماما يا إبنتى العزيزة . فيما عدا هذا الاقتراح : أن تتذكرى من آن لآخر أن أباك المقدس كان يناديك ببجعته . فكرى كثيراً فى معنى أن تكونى بجعة... تنساب بعظمة... بجلالة ... تنساب دائما أبداً فى ذلك البهاء الأرجوانى... ولا تأتين أبداً إلى اليابس. إذ عندما تسير البجعة يا إبنتى ، ... عندما تمايل على الشاطىء فإنها تشبه طائراً آخرا بشكل مؤلم .

الكسندرا : (بسخرية رقيقة موجهة ضد نفسها) .

أوزة ؟

دومينيكا :

تقريباً ، يا بنيتى . إن علم الأحيـــاء يعلمنا أن البجعة ليست سوى بطة أرستقراطية ، ولذا يتحتم عليها أن تبقى فوق سطح المـاء . إنها طائر ولـكن ليس لها أن تطير . إنها تعرف أغنية ، ولـكن ليس لها أن تغنى إلا وهى على وشك الموت . أى يا عزيزتى انسابى فوق سطح الماء ... رافعة الرأس . . . فى سكون جليل . . . والأغنية أبداً .

(لحظة سكون)

قيصر : (داخلا من اليمين) .

الإفطار معد .

و« مودات للرجال » (١٩١٥) Uri-divat كوميديا ساخرة عن بيتر البطل الذى يتصرف بشهامة عندما تهرب زوجته ، فيجنى ثماراً من وراء سمعته كقديس إذ يروج عمله لمـا أحرزه من تقدير . والنزعة العامة التى دفعت الـكاتب إلى انعدام الثقة ـ المرح فى «الحارس» من ناحيـة والخيال الجامح فى « ليليـوم » من ناحية أخرى ـ تجد تعبيراً أخيراً فى « المسرحية هى كل شىء » أو « المسرحية فى القصر » (١٩٢٥) Játék a Kastélyban . وحقاً تـكاد الدائرة أن تقفل عائدة بنـا إلى بيرانديللو فى هذه القطعـة الأخيرة . يسمع الشـاب البرت آدم خطيبته الممثلة لونا سابو عرضاً وهى تبادل رجلا آخر الحب . فيؤلف

أحد أصدقائه ، وهو كاتب مسرحي ، مسرحية ذات فصل واحد يدخل في حوارها الحديث الذى استرق السمع إليه . وعندما يستمع البرت إلى تجربة المسرحية يقتنع فى سعادة أن المشهد الغرامى كان خيـــالا لا حقيقة ، وبذلك يغدو الخيال بالنسبة إليه حقيقة .

ويمكن اقتفاء أثر روح المسخ بعيداً فىسنوات مابين الحربين هذه . فمن ألمانيا يجيء كارل زوكماير Carl Zuckmayer بـ « الوغد من برجن » (١٩٤٤) Der Schlem Von Bergen الجامحة الخيال ، و بـ « حقل الكروم السعيد » (١٩٣٤) Der Fröliche Weinberg كوميديته الريفية ، بجانب مسرحيته « كابتن كوبنك » (١٩٣٠) Der Hauptmann von Koepenik ،وهى مسرحية ساخرة ممتازة تصور ادعاءات طبقة اليونكر الألمان القديمة . و « قائد الشيطان » (١٩٤٨) Der Teufel's General ،مسرحيته الأخيرة التى تمتـاز بصورة حيوية لشخصية أودربروخ البارد كالثلج ،استرعت الأنظار حديثاً لتصويرها مصاف النازية . وفى أسبانيا،وبجانب مؤلفى الكوميديا أمثال بدرو مونوز سيكا Pedro Munoz Seca وأنريك سوارز دى ديذو Enrique Suarez de Dizo اللذين يسلكان منهجاً من نوع أكثر واقعية، يظهر الخيال الجامح فى نواح مختلفة . ويستحق كارلوس آرنيخس Carlos Arniches ورامون ديل فالى انـــكلان Ramon del Valle-Inclán من أتباع هذا الاسلوب ذكرا خاصا ـ الأول لحيويته فى تقديم مواقفه غير العادية وشخصياته الشاذة، والثانى لكوميدياته

« البربرية » ولمسرحياته الأخرى ذات الطابع الشعرى التى تنبع من روحها . ويظهر فى كتابات رامون ديل فالى انكلان بمغالاة ذلك الحب للخيال الجامح والانجذاب نحو الرجل أو المرأة الذى تنحرف شخصيته عن العادية ، والميل نحو إدخال صفة غنائية فى معالجة الحركة التى يمكن أن توجد جميعاً فى المسرح الأسبانى معبرا عنها بطرق شتى . وسواء نظرنا إلى « وجه من فضة » (١٩٢٣) Cara de plata التى تكاد أن تكون أدبية تماماً ، أو إلى « مهزلة الملكة الأسبانية الحقيقية » (١٩٢٠) Farsa y licencia de la reina castiza ، فإن هـــذه الخصائص بادية الوضوح .

وبهذا التنوع فى المؤلفات المتشابهة أمامنا من بلاد قد يبعد بعضها عن بعض بعد إسكتلندة عن أسبانيا لا مفر من أن نستنتج أنه فى المسخ الكوميدى صفة (بعكس المسخ التراجيدى لفيكتور هوجو) تميل الى روح عصرنا وتعبر عنها بدقة .

الفصل السادس

شيوع المسرحية التاريخية

من الخطأ منطقياً أن نناقش الدراما التاريخية حذاء مناقشتنا الأساليب درامية كالتأثيرية والتعبيرية أو لشكل كالكوميديا . فالمادة التاريخية يمكن أن تستخدم بل وقد استخدمت فى أغراض متباينة . ففيها وجد الشعراء فرصاً للكشف عن تصوراتهم الخيالية ، وقد استخدم بعض المؤلفين الموضوعات التاريخية لممارسة التحليل النفسى ، وهناك كوميديات وتراجيديات ومسرحيات لمشاكل تاريخية .

ومع ذلك فشيوع الدراما التاريخية فى سنى ما بين الحربين ملحوظ إلى حد يحتم فحصها على نحو مستقل . إنها تظهر فى جميع الأقطار ، وتكون أحد الاتجاهات الرئيسية فى مسرح القرن العشرين ، وتؤكد سعى أبناء عصرنا الحار إلى الماضى ينشدون فيه العون والعزاء . وهذا الاتجاه قوى بغض النظر عما قد يكون للأقطار المعنية به من نظم سياسية أو تقاليد اجتماعية . أما عن المسرحية التاريخية فى فرنسا وبريطانيا وأمريكا فهى مألوفة لدينا . ولم يكن نداء الأزمنة السالفة بأقل ذيوعا فى الأراضى السوفيتية . فالسلسلة الطويلة من الأعمال الدرامية الروسية التى تعالج

السنين الثورية كانت فعلا مسرحيات تاريخية حين ظهرت فى أواخر العقد الثالث ومطلع الرابع . فترينيف Trenev يأخذ موضوعاً من القرن الثامن عشر لـ «ثورة بوجاشوف» (١٩٢٥) Pugachevshchina، واسكندر افدوكيموفتش كورنيشوك Alexander Evdokimovich Korneichuk الذى يعالج إغراق الأسطول فى البحر الأسود فى «إغراق العمارة البحرية» (١٩٣٤) Gibel eskadri يرتد إلى الوراء قرنا بحثاً عن موضوع لمسرحية «بوجدان كملنتسكى» (١٩٣٩) Bogdan Kmelnitski. وهناك مؤلفون آخرون عديدون يرتادون أحداث العهود الغابرة .

فانتشار هذا الاهتمام الذى يكاد يكون عالمياً يبرر إذن تأملنا للدراما التاريخية على حدة ، على الرغم من أننا اذ نفعل هذا يجب ان نتذكر أننا فى فحصنا للتأثيرية والتعبيرية والكوميديا وما شابهها قد غطينا جزءاً من مجال البحث . إن مسرحيات عديدة لبرايدى وشيروود ، على سبيل المثال، تبحث عن موضوعاتها فى سجلات التاريخ . بل إن عملا مثل « ومن ثم الى المخدع » And So to Bed هو كوميديا تاريخية .

ومقدرات هذا الطراز الدرامى فى فرنسا تصلح مثلا . فهى تكشف بجلاء عن المغزى الأعظم فى التطور الحديث لهذا الشكل — تكشف عن انطلاقه الفجائى من تناول مادة زاهية على نحو مبهم هروبى فى أعم الأحوال وأغلبها ، الى السعى الواضح من جانب المؤلفين لربط موضوعاتهم المختارة بأحداث الحاضر . إن لحنا جديداً يعزف هنا ، لحناً مغايراً لذلك الذى جلجل على أيدى شيلر وأتباعه .

خذ مثلا « اليزابث ، امرأة بلا زوج» (١٩٣٥) Elizabeth, la femme sans homme لاندريه جوسيه André Josset ، ذلك العمل الذى تتبدى فيه عين المحلل النفسى النافذة منصبة على الملكة وفلتاتها مع إسكس . إن جوسيه يسقط الزخارف المبتكرة ويقلل من المألوفات ، وبذلك ينجح فى عزل شخصياته وفى إعطائهم أبعاداً إنسانية . لقد عرض موضوع اليزابث وإسكس على خشبة المسرح مرات كثيرة ، لكنه نادراً ما عرض بمثل هذه القوة . و «آل بورجيا ، الأسرة العجيبة» (١٩٣٨) Les Borgia, étranqe famille لنفس المؤلف لا تكاد تسلب اليزابث حدتها . غير أنه ما من شك فى أن جوسيه يستحق اهتمامنا كمسرحى ولو من أجل هذه المسرحية وحدها .

وهناك صفة مغايرة فى النوع لكنها متفقة فى القوة تبرز فى «نابليون

الأوحد» (١٩٣٦) Napoleon l'unique لبول رينال، وهو مؤلف لاحظناه من قبل فى مجال آخر. ورينال أيضاً يستبعد الزوائد ويركز انتباهه على الامبراطور وامرأته جوزفين، فتختفى الأحداث، وتنبعث من الماضى روحان تتكشفان لنا فى جلاء باهر بل مقلق.

وإلى هـذا الميدان يأتى هيرمان كلوسون Herman Closson البلجيكى بروح جسارة ومخاطرة، روح سعى فرح، وروح سخرية كذلك. فسرحيتاه «جودفرواد وبويون» (١٩٣٣) Godfroid de Bouillon و «أبناء آيمون الأربعة» (١٩٤١) Les quatre fils Aymon تبرزان ببهائهما وحيويتهما وتندرهما من بين أعمال هذا النمط الأخرى. وهناك لهذا المؤلف مسرحية متأخرة تصور الحياة الاليزابيثية هى: «شكسبير أو كوميديا المخاطرة» (١٩٤٦) Shakespeare ou la comédie de l'aventure.

وفى هذا النمط بالذات لم يتحقق لكاتب إبان السنين الأخيرة أكثر مما تحقق لفرنسوا بورشيه François Porché. إن مسرحياته المبكرة غير هامة، لكنا إذ نجىء إلى «ملك وسيدتان وتابع» (١٩٣٤) Un roi, deux dames et un valet نقر بأننا أمام مسرحية لا تنسى. فالملك (لويس الرابع عشر) يبقى خارج خشبة المسرح طيلة الأحداث جميعاً، ويتسلط الضوء على مدام دومنتيـون ومدام دومنتسبا وعلى التابع بونتان. وتحت رقة البلاط ونعومته تتصارع العواطف فى سعيها للظهور. وفى الواقع أن حدة الدراما تجىء من الطريقة التى يدير

بها بورشيه ضرباً من تراشق ساخر بين الآداب المصطنعة فى الوسط اللويسى وبين العواطف المستترة فى ثنايا الحرائر المطرزة والمجاملات المتقنة . وبنفس المعالجة تمتاز « العذراء ذات القلب الكبير » (١٩٣٥) La Vierge au grand coeur حيث ينفذ بورشيه إلى العواطف الداخلية ، فيسوغ بذلك اختياره لموضوع كان جد مألوف على خشبة المسرح من قبل ، موضوع جان دارك . وله عمل آخر مشهور هو « الشروق » (١٩٤٦) Le Lever du soleil ، وقد كتبه بالاشتراك مع مدام سيمون .

وهناك أيد كثيرة زودت خشبة المسرح الباريسى بأعمال من هذا الطراز . فسرحيات رومان رولان Romain Rolland تكاد تكون كلها تاريخية الموضوع . وهى تختار لمعالجتها حقبة الثورة الفرنسية ، وتنطلق من « دانتون » Danton سنة ١٩٠١ إلى « لعبة الحب والموت » Le jeu de l'amour et la mort سنة ١٩٢٥ . ويتضح بجلاء اتجاه هذا المؤلف بصورة عامة إلى جعل موضوعه يخدم أغراضاً رمزية حين نقارن أعماله التاريخية بالخليط العجيب من أنماط الشخصيات الخيالية الجامحة التى تمتلك « ليلولى » Liluli ، عمله الساخر المغرق فى الخيال . ويقطع ساشاجترى سلسلة كوميدياته ليقدم « دوبيرو » (١٩١٨) Deburau ، و « باستير » (١٩١٩) Pasteur ، و « بيرانجيه » (١٩٢٠) Beranger ، و « موزار » (١٩٢٥) Mozart ، مثله فى ذلك مثل ادوار بورديه إذ يغاير سبيله الساخر بمعالجته حكم هنرى الثالث فى مسرحية « مارجو » (١٩٣٥) Margot ، ومثل جان سارما حين يلقى فى وسط مسرحياته

الأخرى بمسرحية « السيدة الخامسة عشرة » (١٩٣٥) Madame Quinze ، ومثل جول سوبرفيل Jules Supervielle حين يقدم لنا « بوليفار » (١٩٣٦) Bolivar . ويمكننا أن نذكر مع هؤلاء المؤلفين بول دوماسي Paul Demasy بسبب سلسلة أعماله الدرامية المستوحاة من الكتاب المقدس والكلاسيكيات . وأهم هذه الأعمال « دليلة » (١٩٢٦) Dalilah و « مأساة الإسكندر » (١٩٣٣) La tragédie d' Alexandre .

ويكمن أحد الاهتمامات الرئيسية لهؤلاء المسرحيين بالموضوعات المأخوذة من الماضى فى الكيفية التى يمكن بها التعليق على الحاضر باختيار موضوع من العصور الماضية . وهناك حافز آخر لبعضهم مبعثه إدراكهم أن لا أمل فى الدنو من الصفة التراجيدية إلا بتناول قصة من الزمن البعيد . ومن الواضح إذن أن نفس الدوافع التى تقود بعض المؤلفين إلى اختيار أحداث تاريخية فعلية تغرى آخرين بالاستدارة إلى الأسطورة القديمة . ونحن إذ ندرك هذا يمكن أن نشعر بأننا محقون فى أن نربط مع هؤلاء المؤلفين المذكورين آنفا إسم كاتب مسرحى تميز بمعالجته لما هو أسطورى ، ويمكن أن نعترف به فى النهاية كأعظم كاتب مسرحى فرنسى فى العقد الثالث ، ذلك هو جان جيرودو Jean Giraudoux .

وقد اتخذت مسرحيات جيرودو أشكالا متباينة . فهو يظهر أمام الجمهور لأول مرة سنة ١٩٢٨ بمسرحية رمزية عجيبة تدعى «سيجفريد»

Siegfried يحكى فيها قصة جندى فرنسى جريح تنقذه امرأة ألمانية ، وإذ يشفى ينسى حياته السابقة كلية ويربط نفسه ببلده الجديد حتى يغدو قائداً بارزاً فى الرايخ الناهض . غير أنه من الواضح أن موضوعاً كهذا لا يتيح لهذا المؤلف المجال المناسب لإبراز مواهبه . وهذا المجال سرعان ما نشاهده إذ ننتقل من مسرحيته الأولى إلى مسرحيته الثانية « أمفتريون ٣٨ » (١٩٢٩) Amphitryon 38 . ومنذ ذلك الحين وهو يمد خشبة المسرح بمسرحيات عديدة يمكن أن نذكر من بينها « جوديت » Judith (١٩٣١) ، و « فاصل » (١٩٣٣) Intermezzo ، و«حرب طروادة لن تقع» (١٩٣٥) La Guerre de Troie n' aura pas lieu ، و «الكترا» (١٩٣٧) Electre ، و «ارتجالية باريس » (١٩٣٧) L'impromptu de Paris ، و «نشيد الإنشاد » (١٩٣٧) Cantique de cantiques ، و«سدوم وعمورة» (١٩٤٣) Sodome et Gomorrhe ، و « مجنونة شايو» (١٩٤٥) La Folle de Chaillot . ومع تباين هذه الأعمال ، من الكوميديا المصطنعة فى « أمفتريون ٣٨ » إلى محاولة الخيال المسرحى فى «إرتجالية باريس » ، ومن التأمل المرير فى « حرب طرواده لن تقع » إلى العاطفة التراجيدية فى « الكترا » ، فإنه ينساب عبرها جميعا لحن منفرد لكنه مركب ، يتألف من فكرية دقيقة نافذة وعاطفة شاعرية غنية . ولعل أفضل طريقة لتقدير مدى عمله هى أن نأخذ معا مسرحيتيه المبنيتين على الأساطير الكلاسيكية : « أمفتريون ٣٨» و«الكترا ».

ففى الأولى يأخذ جيرودو الأسطورة التى كثيراً ما استولت على خيال الكتاب المسرحيين فى الماضى ، وهو يعتقد أن روايته هذه لابد أن تكون المعالجة الثامنة والثلاثين للموضوع — ومن هنا يجىء عنوان مسرحيته — وهو يأتيها بتندر نافذ رشيق وإحساس رفيع يقيم الشخصية . إن أى امرىء شهد العرض الأصلى الباهر لهذه المسرحية ، حيث كان التمثيل والإخراج والديكور جميعاً فى توافق مع هدف المؤلف ، سيسلم بأن « امفتريون ٣٨ » أسيئت معالجتها حين قدمت بالإنجليزية . وكان تحويرها إحدى محاولات س . ن بهرمان الأقل إلهاماً . وعلى خشبة المسرح تبددت الرقة التى تكسو المشاهد الفرنسية بمعالجة الموضوع على هذا النحو البليد الذى نظن ألفريد لنت ولين فونتان يجب أن يتقاسما بسببه اللوم . إن شيئا رقيقاً فى تناسقه جميلا للغاية ابتذل وجر فى الرغام .

ومن موضوع هذه المسرحية الكوميدى ننتقل إلى الموضوع التراجيدى لـ« إلكترا » التى تقدم لنا عدة أشخاص من خلق جيرودو إلى جانب شخصيات القصة القديمة التى أضفى عليها الزمن وقاراً . والبداية ذاتها توحى تماماً بجو المسرحية، إذ يدخل غريب (أورست) فى رفقة ثلاث فتيات صغيرات هن ربات النقمة الصغيرات ، ويلتقى ببستانى القصر :

الفتاة الصغيرة الأولى :

كم يبدو البستانى وسيما !

الفتاة الصغيرة الثانية:

لم لا ؟ أنه سيتزوج اليوم .

الفتاة الصغيرة الثالثة:

ها هو يا سيدى قصر أجا ممنون الذى تنشده !

الغريب :

واجهة عجيبة ! . . . أليست عديمة التناسق ؟

الفتاة الصغيرة الأولى :

لا . إن الجناح الأيمن غير موجود . إنك تظن أنك تراه ، لكنه مجرد سراب . إنه كالبستانى الذى يجىء إلى هنا ليكلمك . إنه لا يجىء . ولا يقدر أن يقول كلمة .

الفتاة الصغيرة الثانية :

إنه سينهق فقط أو يموء .

البستانى .

إن الواجهة متناسقة ياسيدى . لا تعر أولاء الكاذبات الصغيرات التفاتا . إن ما يخدع العين هو أن الجناح الأيمن مبنى بحجارة من بلاد الغال تنز خلال فترات معينة من العام. ويقول القرويون حينئذ إن القصر يبكى . والجناح الأيسر

مجبول من رخام ارجوس الذى يثير فجأة فى بعض الأحيان وحتى فى الليل — دون أن يدرى أحد لماذا . وحين يحدثه ذلك يقولون إن القصر يضحك . وما يحدث الآن هو أن القصر يضحك ويبكى معا .

وإذ هم يتحدثون تستأذن الفتيات الصغيرات فى القيام بتمثيلية لهن .

الفتاة الصغيرة الأولى :

أنمثل أم لا ؟

الغريب :

دعهن يقمن بتمثيليتهن أيها البستانى .

الفتاة الصغيرة الأولى :

سنمثل كليتمنسترا ، أم إلكترا ؟ أأنتما مستعدتان لتمثيل كليتمنسترا ؟

الفتاة الصغيرة الثانية :

نحن مستعدتان .

الفتاة الصغيرة الأولى :

إن الملكة كليتمنسترا ذات بشرة رديئة . إنها تضع الأحمر على وجهها .

الفتاة الصغيرة الثانية :

إن بشرتها رديئة لأنها تنام نوما رديئاً .

الفتاة الصغيرة الثالثة :

إنها تنام نوما رديئا لأنها خائفة .

الفتاة الصغيرة الأولى :

مم تخاف الملكة كايتمنسترا ؟

الفتاة الصغيرة الثانية :

من كل شيء .

الفتاة الصغيرة الأولى :

ما هو كل شيء ؟

الفتاة الصغيرة الثانية :

الصمت . الصموت .

الفتاة الصغيرة الثالثة :

الضوة . الضوضاء .

الفتاة الصغيرة الأولى :

فكرة أن منتصف الليل قادم ، وأن العنكبوت في نسيجه
على وشك أن يتحرك من ذلك الجزء من اليوم الذى يجلب
السعادة إلى ذلك الذى يجلب الشقاء .

الفتاة الصغيرة الثانية :

كل شيء أحمر لأنه دم .

الفتاة الصغيرة الأولى :

إن الملكة كليتمنسترا ذات بشرة رديئة . إنها تضع الدم على وجهها .

البستانى :

يا للحكايات السخيفة !

الفتاة الصغيرة الثانية :

إنها تمثيلية لطيفة جداً ، أليس كذلك ؟

الفتاة الصغيرة الأولى :

والطريقة التى نلحق بها النهاية بالبداية لا يمكن أن تكون أكثر شاعرية ، أليس كذلك ؟

وتتكشف المسرحية كدراسة حادة لمقت امرأة لا مرأة ، دراسة تحكى فى سلسلة من مشاهد حارة يسمو منها مشهدان بالذات إلى التعبير التراجيدى الحق : حديث إلكترا وأورست فى الفصل الأول ، ومجابهة إلكترا لإيجست فى الفصل الثانى . ومع تطور الخطة المسرحية تنمو ربات النقمة من أطفال إلى نساء ، بينما يستبين موضوع الأحداث على نحو رمزى فى حديث الشحاذ الذى هو ضرب من الجوقة ذو ساق واحدة. لقد تجاسر جيرودو إذ أقدم على اختيار أسطورة إلكترا، لكن عمله برر جسارته .

فرفل وآخرون

وهناك عواطف واحتياجات فنية شبيهة يبدو أنها قد دفعت فرانز فرفل Franz Werfel النمساوى إلى كتابة المسرحيات التاريخية . وربما كان أكثر شهرة كقصاص ، إلا أنه كرس وقتاً وافراً للمسرح حيث تحول من تجارب الدراما الشعرية إلى محاولات لبعث العصور الغابرة من جديد .

واقتنصته الحركة التعبيرية قرب بداءة سبيله الفنى . وتحت تأثيرها أنتج رومانسية خيالية بعنوان « ربة الظهيرة » (١٩١٩) Die Mittagsgöttin ، وعملا نبيل الطموح وإن كان مملا بعض الشىء بعنوان « الرجل فى المرآة » (١٩٢٠) Der Spiegelmensch ، ينشد فيه على نحو محير أن يكشف عن ازدواج الطبيعة الإنسانية بشقها الذى يقدم الحب للبشر وشقها الآخر الأنانى المنطوى على نفسه. وهو كذلك يعالج الشخصية الازدواجية على نحو يكاد يكون إكلينيكيا ويجعلها موضوعا لمسرحيته « شفيجر » (١٩٢٢) Schweiger ، حيث نجد أن فرانز شفيجر، وهو فى الحقيقة فرانز فورستر قاتل الأطفال، يشفى من جنونه بالتنويم المغناطيسى ، وتكتشف زوجته الحقيقة فتتركه ، وتعود بعد أن ينقذ جماعة من الأطفال على نحو بطولى ، لكنها تعود بعد

فوات الأوان إذ تجده انتحر . وليست أيةواحدة من هاتين المسرحيتين ذات أهمية خاصة . لكن « أغنية العنز » (١٩٢١) Bocksgesang تقدم شيئاً آخر . إنها قصة مؤثرة على نحو غير عادى عن وحش ينبعث من صلب إنسانى عادى ، يترك بالرغم من ذبحه بذرته ليبقى جنسه المرعب . وفيها يقدم فرفل صورة مؤثرة للوحش الذى يكمن تحت مظهر الحضارة الإنسانية . والرمزية واضحة بسيطة ، بل لعلها أوضح مما ينبغى . لكن صفةالرمزية ليست هى التى تعطى المسرحية ميزتها . إن ما يرفعها فوق حشد زميلاتها العاديات هو نزعتها المسرحية الأصيلة الحادة وقوتها على الارتفاع — على الأقل فى مشاهد معينة — صوب الشواهق التراجيدية التى يندر الإرتقاء إليها .

ولعل من العسير أن يقال نفس القول عن « جواريز وماكسميليان » (١٩٢٤) Juarez und Maximilian وعن « بولس بين اليهود » (١٩٢٦) Paulus unter den Juden . أما عن القيمة المشهدية لمسرحية « الطريق الأبدى » (١٩٢٦) The Eternal Road ، التى ينبغى بالطبع أن ترجع أساساً إلى ماكس رينهارت ، فمن الممكن أن تنسى سريعاً . وأولى هذه المسرحيات محاولة صادقة لتصوير المثالية والعجز مندمجين فى ماكسميليان التعس ، المكبل فى شبكة من تحروه الأعمى ومن السياسة الأوربية ومن القومية المكسيكية الناشئة. إن ما يعوز هذه المسرحية هو صفة القوة التى ألهبت مشاهد « أغنية العنز » . لقد نسى فرفل أن مسرحية عن هذا الموضوع لاتقدم جواريز

تضاهى مسرحية « هاملت » من غير هاملت ، وأن التراجيديا تتطلب الإعجاب كما تتطلب الشفقة . والمفاهيم الفلسفية تقلل أيضاً من قوة « بولس بين اليهود » . وهى دراسة للمواقف المختلفة تجاه الديانة المسيحية الجديدة ، ممثلة فى بولس من جهة وفى بطرس من جهة أخرى .

ومسرحيات مواطن فرفل وزميله القصاص إميل كوهين أقل نجاحا بكثير .فبالرغم من أن مسرحيتيه «بسمارك» (١٩٢٢ — ١٩٢٤) « وفرساى » (١٩٣١) كتبتا بإخلاص ، وعلى الرغم من أنهما تقدمان بعض المشاهد الشيقة ، فهما لا تحققان اليوم سوى القراءة البليدة . وليس بمقدورنا أن نصدر حكماً أرفع من هذا على « كلكتا ، ٤ مايو » (١٩١٦) ، وهى كذلك لمؤلف ألمانى ليون فويختفانجر Lion Feuchtwanger . أما الدراسات التاريخية النمساوية لهانز ساسمان Hans Sassmann وفردناند بروكنر (تيودور تاجر) Ferdinand Bruckner (Theodore Tagger) وفردريك شربفوجل Friedrich Schreyvogl وإروين كولبنهاير Erwin Kolbenheyer فهى تتسم بأهمية أكثر قليلا . ولعل بروكنر هو أعظمهم خطرا، ولو من أجل مسرحيته « اليزابث الإنجليزية » (١٩٣٠) Elizabeth von England . أما مسرحيته الأخيرة « كوميديا البطولة» (١٩٤٨) Heroische Komödie فهى كمعظم مسرحياته الأخرى عمل تاريخى، وتتناول بالمعالجة مدام دوستاييل ونابليون .

وعم تعهد مثل هـــذه المـادة التاريخية كـثيراً من الأقطار .
وإلى جانب أولئك الذين ارتادوا دائرتها فى انجلترا وأمريكا، لا يتسنى لنا
هنا أكثر من أن نحاول أن نذكر باختصار بضعة مسرحيين يمكن أن نعتبرهم
ممثلين للحركة بوجه عام. فعلى رأس كـتاب المسرح التاريخيين فى أسبانيا
يوجـد الإخوان مانويل وانطونيو ماكادو Manuel & Antonio
Machado . وقد اتضحت مواهبهما التى لا مراء فيها، وهى إحساس غنى
بقيم الـكلمة، ونفاذ حاد إلى الشخصية، وقوة تجعل مواقفهما جريئة شيقة،
اتضحت تواً فى عملهما الدرامى الأول « ضربات القدر أو حوليانيلو
فالـكارسيل » (١٩٢٦) Des dichas de la fortuna ó Julianillo
Valcarcel ، وتقع أحداثها فى أيام فيليب الرابع . وفى بولنـدا نستطيع
أن نتجه إلى أدولف نوفاتشنسكى Adolf Nowaczynski الذى يعالج فى
مسرحية « المطالب بالعرش » (١٩٠٨) Car Samozwaniec موضوعاً
ألهم كـثيراً من المؤلفين السلافيين . وتتمتع مسرحيته « ربيـع
الشعب فى ركن هادىء من العالم » (١٩٢٩) Wiosna ludow w cichym
Zakatku بقوة الاصالة، إذ تعالج ثورة لم تتم، لا فى لغة مظلمة تراجيدية
بل فى خفة تتسرب إلى القارىء أو المشاهد. وفى تشيكوسلوفاكيا يقودنا
نفس هذا الاتجاه إلى كـتابات ستانيسلاف لوم Stanislav Lom من
مثيلات مسرحيتيه التاريخيتين الأسطوريتين « ديفين » (١٩١٩) Devin
و « زيزكا » (١٩٢٥) Zizka .

وتقدم لنا إيطاليا مسرحيين عديدين فى هذا المضمار . فيتجه جيوفانى
كافتشيولى Giovanni Cavicchioli فى « رومولو » (١٩٢٤) Romolo

و«لوكرتسيا» (١٩٢٥) Lucrezia إلى عصور روما الأولى نصف البربرية
ينشد الإلهام أما جيوفاتشينو فورانزو Giovacchino Foranzo فهو
أقل من كافتشيولى من حيث الموهبة الأدبية، لكنه أكمل إلى حد بعيد
من حيث الصنعة . وهكذا غدا فى وقت ما أكثر رواجا تجارياً من أى
كاتب مسرحى حديث فى إيطاليا . وفى سنيه الأخيرة حقق لاسمه ذيوعاً
— إن لم يكن ذكراً — باشتراكه فى الكتابة مع بنيتو موسولينى
نفسه . ومن بين أعماله الكثيرة تبرز كأعظمها جميعاً مجموعة المسرحيات
الأربع التى تعالج زحف الثورة الفرنسية، وهى «قصة بريشار» (١٩٢٣)
Il conte di Brechard و «الزهرة المثلثة الذهبية» (١٩٢٥)
I Fiordalisi d'ora و «دانتون» (١٩٣٠) Danton و «الأيام المائة»
(١٩٣١) Campo di Maggio، وهذه بالاشتراك مع موسولينى. ولا
تتمتع أية واحدة من هذه المسرحيات بقيمة دائمة، لكنها كتبت جميعاً
بمهارة مسرحية مؤكدة .

المسرحية التاريخية فى انجلترا

ثبت فى انجلترا — كما ثبت فى فرنسا وفى الأقطار الاوربية الأخرى كذلك — أن الميل إلى الموضوعات التاريخية هو سمة مميزة للنشاط المسرحى بين سنتى ١٩٢٠ و ١٩٤٠ . ومن الواضح أن ذلك الحافز لم تخمد جذوته بعد . غير أن فى انجلترا تناقضاً فريداً ينبغى أن يلاحظ . فبمسرحية « أبراهام لنكولن » لدرنكوتر Drinkwater ومسرحية « القديسة جوان » لشو ، قدمت خشبة المسرح الإنجليزى للعالم عملين مسرحيين أوحت بهما الرغبة الصريحة فى استعمال المادة التاريخية بغرض تصوير فلسفة ما . ففى أحداث الحرب الأهلية الأمريكية وفى الصراع بين فرنسا وانجلترا إبان القرن الخامس عشر رأى هذان المؤلفان شخصيات وقضايا تفى بحاجاتهما الكبرى . ويجىء التناقض حين نلاحظ أنه على الرغم من هذين المثالين العظيمين فإن كتاب المسرح الإنجليزى بوجه عام لم ينشدوا فى معالجتهم للموضوعات التاريخية أن يجعلوا من الماضى تعليقاً على الحاضر . إن ما يميز مسرحياتهم بصورة عامة هو جهدهم الصريح لمجرد إحياء الماضى ، أو استعمال النهج التاريخى لتلمس سبيل للإفلات من قيود الواقعية .

« وآل باريت فى شارع ومبول » (١٩٣٠) The Barrets of Wimpole Street لرودلف بزيار Rudolph Besier ، و « الملكة فيكتوريا » (١٩٣٤) Victoria Regina للورنس هاوسمان Laurence Housman ، تمثلان هذا الاتجاه تماماً . فالأولى عمل ممتاز الكتابة لا ينشد إلا خلق مسرحية جذابة من قصة حب براوننج وإليزابث باريت ، والثانية

تنشد فقط أن تقدم فى سلسلة الأحداث حياة الملكة العظيمة منذ ارتقائها العرش حتى أيامها الأخيرة . وعلى نحو جدشيبه تذرع اليزابث ما كنتوش (جوردون دافيوت) الحقبة التى وطئها شكسبير من قبل فى « ريتشارد الثانى » . فتقدم صورة مؤثرة حافلة بالألوان لذلك الملك التعس فى «ريتشارد بوردو» (١٩٣٢) Richard of Bordeaux. أما مسرحيتها الأخيرة — « الشوكة الصغيرة الجافة » (١٩٤٧) The Little Dry Thorn — فتوغل إلى مرحلة تاريخية أبعد لتتناول قصة الكتاب المقدس عن ابراهيم وسارة . وتعالج جوان تمبل Joan Temple حياة تشارلز لام دراميا فى « تشارلز ومارى » (١٩٣٠) Charles & Mary ، وحياة هنرى السابع فى « الوشاح المرقع » (١٩٤٧) The Patched Cloak. ويدخل رجنالد بركلى Reginald Berkeley فلورانس نايتنجيل إلى الحياة المسرحية فى «السيدة ذات المصباح» (١٩٢٩) The Lady with a Lamp. ويتجه الفرد سانجستر Alfred Sangster إلى تقديم صورة لأسرة أدبية شهيرة. فى مسرحية «آل برونتى» (١٩٣٣) The Brontes. وبعد أن يعالج نورمان جنسبرى Norman Ginsbury دوقة مولبره فى « الحاكمة سارة » (١٩٣٤) Viceroy Sarah يخطو إلى الأمام قرناً ليصور الوصى على العرش فى « السيد الأول » (١٩٤٥) The First Gentleman . وليس فى واحدة من هذه المسرحيات أى نقد إجتماعى ، ولا يبذل فى أية واحدة منها جهد لجعل الأحداث المسجلة تعليقات على وجودنا نحن . إن المؤلفين جميعاً منكبون أولا على إنتاج مسرحيات مؤثرة ، وثانياً على الكشف

عن الشخصيات، وثالثا على بعث روح العصور التى يعالجونها بعثا أميناً. وإلى جانب ذلك ، يبدى معظمهم الفرح الصريح إذ يجد نفسه وسط محيط يتبدى الأسلوب فى حديثه والجمال فى عيشه أكثر جلاء مما لها فى حياتنا الحاضرة .

بل إن هذه الصفة الأخيرة تغدو أكثر وضوحا حين ننتقل من محيط التاريخيات المحققة إلى محيط الخياليات ، إذ أن كتاب المسرح الإنجليزى فيما بين الحربين لم يكتفوا بما يستطيع التاريخ اعطاءهم فعلا. فكانوا كثيراً ما ينتقلون إلى خلق أحداث لأنفسهم تأخذ مكانها على نحو خيالى فى عصر مضى أو تعرضها شخصيات أعطيت وجوداً خيالياً من قبل . وعلى هذا النحـــو أخذ سنجين أرفين St John Ervine شخوص « تاجر البندقية » ، وانتقل بهم إلى طور جديد فى رحلة حياتهم فى « سيدة بلمونت » (١٩٢٥) The Lady of Belmont . وأعمال آشلى ديوكس Ashley Dukes تمثل هذه الاتجاهات تماماً . فهو إلى جانب كتابة « تيل أو لنشبيجل » (١٩٢٧) Tyl Ulenspiegel قد أعطى المسرح واحدة من أحسن الكوميديات التاريخية الحديثة من حيث جمال الكتابة وخيال الفكرة ،وهى « الرجل المحمل بالأذى» (١٩٢٤) The Man with a Load of Mischief .

وهناك رفيق لديوكس فى بحثه عن أسلوب وفى اكتشافه أن فرصة ممارسة الأسلوب تكمن فى مشاهد من الماضى . هذا الرفيق هو كليفورد باكس Clifford Bax الذى راح ينشد الانطلاق من المشهد

المعاصر بإصرار يفوق إصرار أى مؤلف آخر . وعمله يمتد من خياليات طليقة مثل ذلك الضرب الذى تقدمه «جنون منتصف الصيف» (١٩٢٤) Midsummer Madness ، عبر المسرحيات التاريخية مثل « الوردة بلا شوكة » (١٩٣٢) The Rose without a Thorn التى تستحق الذكر ، وموضوعها هنرى الثامن ، إلى محاولات تجريبية من مثيلات « سقراط » (١٩٣٠) Socrates ، حيث يبذل محاولة لإضفاء صفة مسرحية على الحوار السقراطى . وباكس كما توحى هذه المسرحية المذكورة أخيراً أقل اهتماماً بالحركة منه بالكلمات . إنه يركز إهتمامه على الحوار ، وقليل من كتاب العهد الحاضر من يتعدى رفعة إحساسه بالعبارة المنمقة . إن ما يقلقنا هو أنه يميل إلى فقدان الفاعلية الدرامية فى سبيل الكلمات الفنية كما يتضح من مسرحيته الأخيرة « النسر الذهبى » (١٩٤٦) The Golden Eagle ، وهى مسرحية أخرى عن مارى ملكة إسكتلندا .

ماكسويل أندرسون والمسرحية التاريخية
فى أمريكا

ورواج المسرحية التاريخية فى أمريكا ليس أقل جلاء من رواجها فى الأقطار الأخرى. فعلى الرغم من الطابع القوى للأسلوب الواقعى على خشبة مسرح نيويورك فإن كتاب المسرح استداروا إلى الماضى واحدا بعد آخر. لكن ينبغى ملاحظة أنه بينما اتجه الكتاب الإنجليز إلى تجنب استعمال مادة من الماضى كتعليق على الحـــاضر، فإن المؤلفين الأمريكيين نحوا إلى متابعة سبيل معاكس لهذا على خط مستقيم، وراحوا يسعون وراء موضوعات لعلها تعينهم على إطلاق أحكام اجتماعية على القرن العشرين.

وظل هذا الاهتمام الشجوى بالسنين الغابرة يضفى لونا على مسرح كان من الممكن أن يغدو من دونه ثقيلا أليماً طيلة عشرات من السنين. ويتخذ هذا الاهتمام أحيانا شكلا مغرقاً فى الخيال على نحو ماتمثله « ميدان بركلى » (١٩٢٦) Berkeley Square لجون بولدرستون Jonn Balderston، وفيها يرتد رجل معاصر عن طريق السحر إلى القرن الثامن عشر . وفى بعض الأحيان ينطلق فى موسيقيات من مثيلات

« أوكلاهوما » (١٩٤٥) النيرة. وأحيانا يكتفى بمجرد التسجيل كما فى مسرحية دوروثى جاردنر Dorothy Gardner « شرقاً فى عدن » (١٩٤٧) Eastward in Eden، وهى دراسة لإميلى ديكنسون Emily Dickinson . وغالباً جداً ما يتخذ شكل تسجيلات أمينة إلى حد معقول لأحداث من الماضى مع الاهتمام بتلك السمات التى يبدو أنها تتمشى مع لداتها المعاصرات . وهكذا يكتب أ . ب . كونكل E.P.Conkle مسرحيته «مقدمة إلى المجد» (١٩٤٨) Prologue to Glory التى تعالج مراهقة أبراهام لنكولن ، ويختار سيدنى كنجسلى Sidney Kingsley أيام جفرسون وهاملتون موضوعا له فى «الوطنيون» (١٩٤٧) The Patriots. وهاريت بيتشر ستوهى موضوع «هاريت» لفلورانس رايرسون Elorence Ryerson وكولين كليمنس Colin Clèmens . ويمكن أن تعتبر هذه الأمثلة الثلاثة نماذج لأعمال أخرى عديدة قدمت بين سنتى ١٩٢٠ ، ١٩٤٠ .

وفى هذا المجال كاتب مسرحى بالذات يتطلب فحصاً خاصاً . فمسرحيات ماكسويل أندرسون بوجه عام يمكن أن تعتبر مخفقة ، لكنها عظيمة فى إخفاقها . فما من مؤلف مسرحى فى عصرنا له آراء أكثر رفعة وأكثر وضوحاً عما ينبغى أن يكون عليه المسرح . وما من مؤلف آخر بذل جهوداً أكثر حزماً كى يعيد وضع تمثال التراجيديا فى محرابها الذى ترك خاوياً وقتاً طويلا . قال أندرسون مؤخراً : « لقد وجدت دياناتى فى المسرح ، وهو آخر مكان كنت أتوقع أن أجدها فيه ، وحيث سيعتقد

القليلون فى وجودها . لكنها هناك ، وأى إنسان من بينكم يحاول كتابة المسرحيات سيجد نفسه يخدم هذه الديانة ولو فقط لأنها سبيله الأوحد إلى النجــاح . وسيكتشف ، لو أتم تلمذته ، أن المسرح هو الزمن الفنى الأساسى للصراع بين الخير والشر داخل نفوس البشر ». إن لأندرسون رؤيا حقـة . وهو يسلم بأن دار التمثيل فى عهدنا الحـاضر قد ضحت بالاهتمامات الأرحب فى سبيل تقـديم مجرد تسلية عابرة . وهو مقتنع أنه ما لم نستطع استرداد الصفة التى بعثت « أوديب الملك » Oedipus Rex أو « هاملت » ،فإن المسرح سيموت خواراً أو سينحط،فيغدو شيئاً تافهاً فى حياتنا . وحتى أولئك الكتاب الذى يحتضنون فى أعماق قلوبهم الرغبـة فى إدخال أشياء حيوية وجذابة قد فشلوا فى رأيه . فما زادوا على أن جاءوا إلى خشبة المسرح بعناصر صحفية .

وطيلة سبيله المسرحى راح أندرسون يسعى بشتى الطرق إلى تحقيق رؤياه . ومسرحيته الأولى ذاتها — « صحراء بيضاء » (١٩٢٣) White Desert — كانت محاولة فى المحيط التراجيدى. وحين فشلت هذه شرع فى كتابة عدد من المسرحيات بأسلوب أكثر واقعية — « ثمن المجد » (١٩٢٤) What Price Glory (مع لورانس ستولنجز Laurence Stallings) وهى كشف مرير عن الجندى البطولى ، و « أطفال السبت » (١٩٢٧) Saturday's Children وهى كوميديا بورجوازية ، و « آلهة البرق» (١٩٢٨) Gods of the Lightning (مع هارولد هكرسون Harold Hickerson) التى تـكاد تتفكك بعض مشاهدها تحت وطأة غضبه لقضية ساكو — فانزتى .

غير أنه فى إبان هـذا الوقت يتكشف عدم رضاء داخلى بالحوار الواقعى النثرى، حتى أننا لانحس أية دهشة إذ نجد أندرسون فى سنة ١٩٣٠ يرتد إلى التاريخ والنظم فى « اليزابث الملكة » Elizabeth the Queen، التى تبعتها سنة ١٩٣٣ لدتها « مارى الإسكتلندية » Mary of Scotland. وبين هاتين تجىء مسرحية هندية — « الليل فوق تاوس» (١٩٣٢) Night over Taos وهى أيضاً على النهج الشعرى . وفجأة يغزو محيط ملهاة اللمز السياسى فى « كلادارينك» (١٩٣٣) Both your Houses • وفى « وادى فورج» (١٩٣٤) Valley Forge يسعى من جـديد إلى موضوع تاريخى، فيجده هذه المرة فى حياة جورج واشنطن . وفى السنة التالية يهز رواد المسرح والنقاد بتقديم « زمرة الشتاء » (١٩٣٥) Winterset، مسرحية منظومة عن رجال العصابات . أما « النصر بلا أجنحة» (١٩٣٦) Wingless Victory ، وهى دراسة شيقة لمشكلة اللون فى القرن التـاسع عشر ، فتخفق إخفاقاً تاماً . ولـكنه يحاول شيئاً جديداً فى الـكوميـديا النظمية « تور العالى » (١٩٣٦)

High Tor • وفى « تمثيلية الملوك » (١٩٣٧) The Masque of Kings يبحث عن موضوعه فى فيينا وفى مشكلة بلا حل : كيف حدث أن مات الأمير رودلف . و « عطلة النيويوركى » (١٩٣٨) Knickerbocker Holiday، وهى عن نيويورك القديمة، فانتازيا موسيقية مرحة غير أنها لاذعة على نحو غير مباشر . وينتقل إلى الحرب الأهلية الأسبانية سعياً وراء قصة لمسرحية « كاى لارجو » (١٩٣٩) Key Largo • وتحملنا « رحلة إلى أورشليم» (١٩٤٠) Journey to

Jerusale.n إلى فلسطين التوراة . و «شمعة فى الريح» (١٩٤١) Candle in the Wind تعالج حدثاً يتخيله فى الحرب العالمية الثانية . وهذه الحرب تزوده أيضاً بالصورة الخلفية لـ «عشية سانت مارك» (١٩٤٢) Eve of St Mark و «عملية العاصفة» (١٩٤٤) Storm Operation . والمصاعب التى يعانيها الشباب فى التكيف مع الحياة المدنية من جديد هى موضوع «مقهى تروكلين» (١٩٤٦) Trukline Café . وفى «جوان بنت اللورين» (١٩٤٧) Joan of Lorraine يقوم بتجربة على نمط أسلوب بيرانديللو : الممثلون يتمرنون على إلقاء المسرحية بينما يناقشون الطريقة التى ستعالج بها الشخصيات .

إن فى أعماق أندرسون تنوعاً يكاد يكون مبلبـــلا ، يرمز فى حد ذاته إلى فشله فى اكتشاف وسيلة تفى بحاجاته تماماً . إنه رسول يحلم سدى بالمعبد الملائم لرؤياه ، يزور الآن داراً ثم يخلفها إلى دار أخرى من دور العبادة الكثيرة . إن ما نراه هنا ليس تحولا فى الغاية مثل الذى أضر بالعمل الخالق لها و بتهان ، لكنه بالأحرى بحث قلق عن وسيلة يمكن عن طريقها تحقيق غاية واحدة بارزة .

ولعلنا نستطيع أن نسلم بأن السبب الرئيسى فى فشل تجسد غاية أندرسون فى القالب المسرحى مادياً يكمن فى عصرنا الحاضر أكثر مما يكمن فى أندرسون نفسه . ولا شك أن هناك من بين مسرحياته أعمالا كثيرة ذات محتوى أقل ، وأن مسرحياته الإليزابيثية تعطلها الأصداء الشكسبيرية . وأن أعماله الأخيرة بالذات تفشل فى

السمو إلى جلال المناسبة التي تحييها . ولا بد أن نعترف بأن قصة الممثلة الأمريكية في « شمعة في الريح » التي تنقذ حبيبها الفرنسي وتبقى نفسها في أيدي الجستابو تبدو مصطنعة الفكرة ، وأن موضوع « عشية سانت مارك » بشخصيتها الرئيسية كويز وست يبدو مفرط العاطفة إلى حد ما . ولا شك أيضاً أن الأحاديث الفلسفية في مسرحيات عديدة له لا بد أن تبدو لنا وقد أعوزها الرسوخ . أما فيما يتعلق بالتعبير ، فهي مصاغة في كلمات تخلف أثراً استاتيكياً لا ديناميكياً، ذلك الأثر الذي يعرف عظام المؤلفين كيف يبعثونه عن طريق الصورة المحركة واستعمال الكلمات القلقة .

كل هذا يمكن أن يسلم به على الفور . ومع ذلك تبقى حقيقة لا يمكن إنكارها وهي أن الرجل الذي خلق مشاهد اسدراس في « زمرة الشتاء » يحتضن في داخله رؤيا وقوة محرمتين على معظم رفاقه :

اسدراس :

نعم إذا وافقت الخلق
أن أولئك الذين يموتون فجأة هم فقط الذين يحق أن ينتقم لهم .
لكن أولئك الذين تتآكل قلوبهم قطرة قطرة
قليلا قليلا و بالتدريج حتى يتحملوا
كل ما يستطيعونه ، ويموتون ، هذه الميتات
تمضي الآن دون عقاب مثلما تمضي أبداً . إنا في شبابنا
نؤمن بما نرى ، وفي كبرنا

ندرك أن ما نرى هو رسم فى الهواء
وبناء على الماء . ليس من ذنب تحت السماء
كما أنه ليست هناك سماء حتى يعتقد فيها الناس —
ولا أرض هناك حتى يراها الناس وينطقوا
قائلين أن هذه هى الأرض .

جارث :

أنا أقول إذن أن ههنا أرضاً
وأقول إننى مذنب فوقها ، مذنب كالجحيم

اسدراس :

لكنك لا تحمل ذنباً حتى يعرف ذلك —
إلا إن أردت . إن الأيام تمر كشريط الخيالة ،
كقرطاس طويل مسطور ، كستار مصور
ينبعث من الظلمة إلى النار
حتى يستهلك تماماً . وعلى هذا الستار
تجرى الأصوات وتنعكس رموز البشر
وتخفق الحياة كظل
ينطلق نحو اللهب . إن ما يراه البشر فقط
يوجد فى ذلك الظل . لم ينبغى أن تنهض وتصرخ .

لقد كنت أنا هناك فى الستار المخبل .

هناك فى وميض المسدس ذاك حين قتل الرجل .

كنت هناك ، وكنت واحداً ، وأنا ملطخ بالدم !

دع الريح

والنار تذروان تلك الساعة خارج نطاق الزمن

وخارج نطاق العقل! هذا الشيء الذى يسميه الناس العدالة

هذه الحية العمياء التى تصرع الناس فى الظلام

إذ يفقدهم الغضب صوابهم ، إبعد عنها يدك .

مر بجانبها فى سكون — لتنسها ، انسها !

آه ياولدى ، يا ولدى — كن ذا شفقة !

ولعل فى هذه الأحاديث دلالة عما عاق أندرسون عن تحقيق ما هو أكثر . يقول اسدراس : « ليست هناك سماء حتى يعتقد فيها الناس » . والناس فى أيامنا قد كفوا عن الاعتقاد، ونكاد نستطيع القول بأنه لا توجد التراجيديا دون إيمان، لأن التراجيديا هى أساساً ميتافيزيقية ودينية . وهكذا فنحن إذ يعوزنا إيمان مشترك فيما بيننا لا نعطى الكاتب المسرحى الذى يهدف إلى التعبير التراجيدى أى أساس يقف عليه . عبارة واحدة تتغير قليلا وتجد صدى دائما فى مسرحيات أندرسون هى عبارة مبوفى « زمرة الشتاء » إذ يصيح: « الآلهة المشرقة الساخرة ! » . وتظهر فى

مكان آخر : «آلهه مظلمة» و«آلهة قاسية» . ونفس صيغة الجمع التى تطلق على اللاهوت ذات دلالة . إن العبارة خاوية من المعنى إذ ما من اعتقاد يسندها، وكنتيجة لذلك لا يستطيع أندرسون إلا أن يخر يائساً حين يواجه تعاسات الحياة . إن لير حين يخاطب القوى السماوية فى مشهد العاصفة ، يمد ذراعيه إلى أعلا صوب وجود حقيق ، أما حين يخاطب ميو الآلهة المشرقة الساخرة فهو يستدير نحو فراغ هائل خاو من الفضاء الكونى . إن ظروف العالم الذى نعيش فيه تكاد تحرم على الكاتب المسرحى أن يدرك ما كان أندرسون يبغى إدراكه : الرعب المنعش والصفاء الأليم للمفهوم التراجيدى الحق .

غير أن الرغبة موجودة . وإذ نلحظ وجودها فى عمل أندرسون نتذكر ثانية ذلك الاتجاه الذى ناقشناه من قبل — اتجاه كثير من كتاب العقدين الثالث والرابع إلى ارتياد محيطات الإيمان الدينى والتساؤل الميتافيزيقى . وقد سجلنا فى خلال هذه الدراسة أعمالا مسرحية مبنية على موضوعات من الكتاب المقدس أو على موضوعات أسطورية متداولة . وحين نضيف إلى هذه أعمالا أخرى كثيرة مثل «يوسف من الرامة» (١٨٩٨) Joseph d' Arimathée لجابرييل ترارييو Gabriel Trarieux ، و«حبيب المسيح» (١٨٨٨) L' amante du Christ لرودلف دارزنز Rudolph Darzens ، و«رؤيا يعقوب» (١٩١٨) Jaakobs Traum للنمساوى رتشارد بير — هوفمان Richard Beer-Hofmann ، و«الوقيعة بشمشون» (١٩٢٣) La cattura di sonsone

للإيطالى ألبرتو سبايني Alberto Spaini ، لابد أن نسلم بأنه فى هذا المحيط يكمن طور من أعظم الأطوار المميزة للمسرح منذ عهد الامبراطور والجليلى ، لإبسن . إن الناس قد يجدون من الصعب الاعتقاد فى عالم تحيطه الماديات ، لكنهم يرغبون فى الاعتقاد . وقد يجدون من الصعب الهروب من قيود الواقعية الدرامية ، غير أن مشيئة السعى وراء التعبير بأشكال لا تمت إلى الشكل الواقعى موجودة فى كل مكان .

الفصل السابع

بعث الدراما الشعرية

كان مكسويل أندرسون Maxwell Anderson أكثر شجاعة من أى مؤلف مسرحى قديم حين أقدم على محاولة خلق دراما تراجيدية من مادة معاصرة . فقد كان مؤلفو المسرح منذ عهد آشيل Aeschylus فصاعدا يجدون أن البعد فى الزمان والمكان يكاد يكون جوهرياً لعرض روح التراجيديا عرضاً مرضياً كاملا . بل ربما كان أندرسون نفسه واعياً لعدم احتمال تحقيقه كمال التعبير فى موضوع يختاره من دنيا يومه السفلى .

غير أن المحاولة تشكل رمزاً وتحدياً . فبكتابته « زمرة الشتاء » Win.erset هز أندرسون كثيراً من رفاقه،فتحققوا من أن مسرح هذا العصر ، إذا كان له أن يظفر بالسمو،فلا بد أن يعد من جديد للترحيب بالتفاعلات الشعرية الإبداعية المصاغة فى لغة لائقة.ولم يعمل أى مؤلف مسرحى حديث آخر أكثر مما عمل أندرسون فى مضمار محاولة إدخال هذا المفهوم فى إطار المسرح التجارى العام .

ويدرك أندرسون أنه إذا كان لهذه المحاولة أن تنجح فيجب أن تجد لها قالباً شعرياً آخر غير قالب شكسبير ، وذلك على الرغم من أنه هو نفسه واقع تحت تأثير شكسبير إلى حد ليس بيسير ، حتى أننا فى « زمرة الشتاء » — ذات القصة الحديثة عن اللصوصية — نتبين فى خلق ميو أصداء واضحة من « هاملت » . وهو يتخذ مشهد العاصفة فى « الملك لير » مثلا يحتذى به فى رسم أحد المشاهد الرئيسية فى المسرحية، بينما ترتبط قصة ميو وميرتامن ارتباطاً وثيقاً بـ « روميو وجولييت ». ومع هذا فقد حاول أندرسون بشطرته ذات الضربات الأربع وبالحريات التى سمح بها لنفسه ، أن يجد أداة أفضل انسجاما مع الحديث اليومى من الشعر الأليزابيثى غير المقفى . وهو بتشكيله لهذه الأداة يبدو متوافقاً مع ما ينبغى أن نعتبره من أعظم بشائر خشبة مسرحنا رجاء وتوفيقاً .

لقد بدأ شعراء المسرح يفهمون فى غضون السنوات القليلة الماضية فقط أنه قبل أن تتمكن من بعث أية دراما شعرية فيما بيننا ينبغى أن نوجد وسيلة للتعبير ترتبط بحديثنا الجارى بنفس العلاقة التى كان يرتبط بها الشعر غير المقفى فى القرن السادس عشر بالحديث الجارى لصحاب شكسبير . وكان السبب لفشل كل الجهود لإعادة بناء الدراما الشعرية فى القرن التاسع عشر هو بالذات أن الأوزان الأليزابيثية اعتبرت نموذجاً ينبغى أن يسعى نحوه الكتاب اللاحقون ، وكنتيجة لذلك غدت

الأوزان التى كانت فى يوم ماحيوية، لأنها مرتبطة بالحقيقة الحية ارتباطاً جوهرياً ، مصطنعة بليدة أو ذات نغمة خطابية فى أحسن حالاتها .

فتجارب أندرسون فى الشكل الفنى للتعبير ذات أهمية قصوى إذن، وإدراكنا لأهمية جهده يزداد حين نلاحظ أن عمله يستتبع عمل كثيرين آخرين . ففى « رعب » (١٩٣٥) Panic وجه أرشيبولد ماكليش Archibald Macleish نفسه عن وعى إلى مهمة الإنصات إلى الحديث الأمريكى الجارى وإلى تشكيل قالب نظمى منسجم معه . ربما لم تكن النتيجة ناجحة تماماً ، إنما المغزى هو الاعتراف بالحاجة إلى المحاولة العامدة لمواجهة هذا الموقف . ومنذ ذلك الحين راح ماكليش يجرب فى مجال الدراما الإذاعيـة ، إذ أنتج « سقوط المدينة » (١٩٣٧) The Fall of the City و« غارة جـوية » (١٩٣٨) Air Raid ، وهما عملان مشهودان نجح فيهما إلى حد يثير الإعجاب فى إثارة انفعال بالرعب المتزايد .

قبل ذلك كانت إدنا سانت فنسنت ميلاى Ed na St. Vincent Millay تنشد — فى أسلوب جيل سابق — أن تبدأ دراما شعرية جديدة فى مسرحيتها « أغنية تعاد من البداية » (١٩٢١) Aria da Capo وهى قطعة ذات فصل واحد تنحو إلى التصنع وإن كانت رشيقة ، وفيها تضع كلا من بييرو وكولومباين — بتداعيهما العابث — جنباً إلى جنب مع الممثلين التراجيديين ثيرسس وكوريدون . غير أن هذا المجهود الأول لم تعقبه جهود مشهورة أخرى ، إذ أن « المصباح والناقوس»

The Lamp & The Bell و « امرأتان رعناوان وملك » Two Slatterns & a king (كلتاهما فى سنة ١٩٢١) لا اعتبار لهما كمسرحيتين . إنما « تابع الملك » (١٩٢٧) The King's Henchman فقط ، وقد كتبت لموسيقى ديمز تايلور Deems Taylos ، هى التى تجيز ولو تقريظاً مخففاً ، وذلك بالأحرى لأصالة أدنا سانت فنسنت ميلاى فى انتقاء انجلترا السكسونية كموضوع لها ، لا لا متيازها فى معالجة حبكته المسرحية . إن إدنا سانت فنسنت ميلاى هى بالتأكيد شاعرة أكثر منها مؤلفة مسرحية .

وعلى الرغم من كل التجارب الكثيرة ، ومن نجاح ماكسويل أندرسون فى كسب فوز شعبى بمسرحياته العدة التى كتبت عن عمد من أجل خشبة المسرح التجارى ؛ يجب أن نتفق على أن الدراما الأمريكية لا يزال يتسلط عليها النمط الواقعى تسلطا قويا . وقد يجىء تحول عنيف ، لكن إلى أن يحدث ذلك فلا نستطيع أن نسجل سوى محاولات جريئة مثل « زمرة الشتاء » ، محاولات متفردة فى معظمها عن الدنيا التى شهدت مطلعها .

ت . س اليوت وبعث المسرحيه الشعرية فى انجلترا

غير أننا يجب أن نلاحظ أن المؤلف الذى كان مسئولا إلى درجة ملحوظة عن تنمية منحى شعرى جديد فى انجلترا، ومسئولا كذلك عن تشجيع بعث دراما شعرية هناك، هو أمريكى المولد: ت . س. إليوت.

ففى سنة ١٩٢٨ كان قد نشر فعلا مقالا هاما بعنوان «مقال عن الدراما الشعرية» Essay on Poetic Drama . وبعد ذلك بسبع سنوات — أى فى سنة ١٩٣٥ — أنتج مسرحية «جريمة قتل فى الكاتدرائية» Murder in the Cathedral التى هلل لها النقاد فى التو كعمل هو أخلق من أى مؤلف آخر فى القرن العشرين يشهد على تأسيس مسرح شعرى حديث . وعلى الرغم من أن المسرحية كتبت أصلا لكاتدرائية كانتربرى وقدمت فيها ، فقد أثبتت جدارتها التمثيلية حينما نقلت من هذا المحيط الكنسى إلى دار التمثيل العامة . ومن الواضح أنها منذ ظهورها اكتسبت نفوذاً واسع الانتشار .

إن ما يميز «جريمة قتل فى الكاتدرائية» عن كل المسرحيات التى سبقتها هو نهجها فى التطرق إلى الموضوع ، إذ أنها من حيث الموضوع لا تعدو كونها مسرحية تاريخية أخرى تقص مقتل توماس بيكيت — رئيس الأساقفة الذى تجاسر على معارضة الملك هنرى الثانى — إلى جوار المذبح العالى فى كانتربرى . غير أن إليوت ارتفع بهذه القصة إلى المستوى الفلسفى . فتوماس رجل رسمه القدر للاستشهاد ، لكنه كان يشعر تماماً أن تحت رداء الشهيد يكمن الكثير من الشرور الخبيثة . يجيئه أربعة غاوون ، فينحى عنه ثلاثة بسهولة ، لكنه يجد من العسير نبذ الرابع الذى يكاد يكون صورة طبق الأصل منه ، لأن هذا الشبح يلوح أمام عينيه بغواية لا حسية وهى الأمل فى المجد السماوى . وأخيرا يتخذ توماس قراره :

إن طريقى واضح الآن ، والآن المعنى جلى .
لن تجىء الغواية بهذا الضرب مرة ثانية .
إن الغواية الأخيرة هى الخيانة العظمى ،
القيام بالعمل الصواب من أجل باعث خطأ .

وهكذا يمضى لموته ، بينما يحاول الفرسان الذين ذبحوه أن يبرروا فعلتهم بطريقة تكاد تكون مهزلة ، ومن جوقة نساء كانتربرى تنبعث صرخة هائلة نافذة ، صرخة انتحاب وذلة . بهذه الجوقة ينشد إليوت أن يرمز للدنيا العامية الرخيصة المنكبة على سلامتها الخاصة غير قادرة على أن تصل إلى رؤيا توماس :

أغفر لنا أيها الرب ، فنحن نعترف بأنفسنا نمطاً من الإنسان العامى
من الرجال والنساء الذين يوصدون الباب ويجلسون إلى النار
الذين يخشون بركة الله ، ووحدة ليله ، يخشون الإذعان المطلوب
والحرمان المفروض كقصاص

الذين يخشون ظلم الناس أقل من خشيتهم عدالة الله
الذين يخشون اليد المتسللة إلى النافذة، والنار فى السقف، واللكم فى الحانة
والدفع إلى القتال

أقل مما يخشون محبة الله .

وبإدخال الجوقة واستخدامها من جديد علم اليوت رفاقه ما يمكن أن يجيء به هذا الابتكار المسرحي من فضائل . إن نساء كانتربرى العجائز هؤلاء يزودن المسرحية بصورة خلفية إنسانية كاملة تطل منها قامة توماس ، إذ بواسطتهن يتواجد التقابل بين متفقات الجمهور المعهودة وبين شموخ البطل غير المعهود . وبواسطة الجوقة يكتسب الشاعر وسيلة لعرض تعليقات غير مباشرة على أفعال البطل . وفوق كل شيء فإن الفرص الغنائية المطروحة أمام الشاعر عن هذا الطريق تعطيه وسيلة ممتازة لتخصيب لغة المسرحية، وكذلك لبعث قابلية غنية بالخيال من جانب النظارة . فمثلا قبل الجريمة تماماً حين يرغب إليوت أن يوقظ فينا إحساسا بالشر الخفى الزاحف نجد أن الجوقة هى التى تزوده بأداته :

لم نك سعداء يا ربى ، لم نك سعداء أكثر مما ينبغى .
لسنا بنساء جاهلات ، نحن نعرف ما يجب أن نتوقع ولا نتوقع
نحن عارفات بالجور والتعذيب
نحن عارفات بالسلب والإكراه
بالفاقة والمرض
بالشيخ بلا نار فى الشتاء

بالرضيع بلا لبن فى الصيف

بعملنا وقد نزع منا

بخطايانا وقد ثقلت فوق رءوسنا.

رأينا الشاب مقطعة أوصاله

والفتاة الممزقة ترتعد بجانب قناة الطاحونة

وفى غضون ذلك رحنا نعيش

نعيش ونعيش بصورة جزئية

نلتقط الحتر معا

نجمع حزم الحطب عند قدوم الليل

ونبنى مأوى غير كامل

للنوم والأكل والشرب والضحك.

كان الله دائما يعطينا بعض السبب، بعض الرجاء، لكن الآن

لطخنا هول جديد لا يستطيع له أحد درءا ، لا يستطيع له أحد
إتقـــاء ،

هول ينساب تحت أقدامنا وفوق السماء ،

تحت الأبواب وإلى داخل المداخن ، ينساب إلى الأذن والفم
والعين .

إن الله تاركنا ، إن الله تاركنا، إنه لكرب وألم أكثر من الميلاد
أو الموت .

حلوة ومبشمة خلال الهواء المظلم
تتساقط رائحة اليأس الخانقة ،
وتتشكل الصور فى الهواء المظلم ،
هرير نمر أو قط ، وقع أقدام دب يدب ،
ربتة من راحة قرد يومىء برأسه ، ضبع مربوع يترقب
الضحك ، الضحك ، الضحك . إن سادة الجحيم هنا .
إنهم يلتفون حولك ، يرقدون تحت قدميك ، يتطوحون
ويضربون بأجنحتهم خلال الهواء المظلم .
أى توماس يا رئيس الأساقفة أنقذنا ، أنقذنا، أنقذ نفسك لتنقذنا ،
حطم نفسك فإذا نحن حطام .

ليس فى مسرح عصرنا هذا لغة أنبل من هذه .

وبعد « جريمة قتل فى الكاتدرائية » جاءت مسرحية « جمع شمل العائلة » The Family Reunion (١٩٣٩) ، وفى سنة ١٩٤٩ تبعتها « حفلة الكوكتيل » The Cocktail Party . وقد حققت كلتاهما النجاح . ومع ذلك نتساءل إن كان من المحتمل أن تعطى محاولة إليوت الجريئة لبناء مسرح شعرى من الحياة المألوفة الثمار المرجوة ،

فالحقيقة الباقيــة هى أن تاريخ المسرح يدل على أن الدراما الشعرية الإبداعية فى عصور ازدهارها تلك كانت تنشد موضوعات وشخصيات بعيدة عن الدنيا العادية فى زمنها. حقيقة أن موضوع «جمع شمل العائلة» مبنى على أسطورة أورست القديمة العهد ، وأن وضع الحديث إلى جانب القديم ينتج توترا إبداعيا خاصا . لكن المحاولة ذاتها أكثر صعوبة وأكثر خطراً من أى عمل وجه إليه نفسه سوفوكل أو شكسبير ، حتى ليتساءل المرء إن كان هذا هو السبيل الذى ستسلكه الدراما الشعرية فى الغد القريب .

والحالة النفسية التى ألهمت إليوت فكتب «جريمة قتل فى الكاتدرائية» هى نفسها تقريباً التى سطرت دوروثى ل . سيرز Dorothy L. Sayers فى ظلها مسرحيتها «غيرة ذويك» (١٩٣٧) The Zeal of thy House و«ثمن فادح» (١٩٣٩) The Devil to Pay . وأهم من هاتين مسرحيات تابع إليوت ، و . ه . أودن W. H. Auden الذى خالف نسق الشاعر الأكبر فى الحياة بمغادرته انجلترا إلى أمريكا. فى سنة ١٩٣٥ اشترك أودن مع كريستوفر ايشروود Christopher Isherwood فى إنتاج «الكلب تحت الجلد أو اين فرنسيس؟» The Dog beneath the Skin ; or Where is Francis ? التى قاما فيها بخطوة أخرى نحو إحياء الدراما الشعرية . فى هذه المسرحية تحل السخرية الجامحة الخيال محل التوتر التراجيدى . تدخلنا الجوقة بشعرها الرحيم إلى ضرب من قرية رعوية — أوبرن ، قرية أحلامنا — ثم تهشم الأحلام فى قسوة حين

تلمح إلى أن هنا أيضاً .

ينشر الفساد روائحه الشاذة الملفتة

والحياة تكمن بشرّها خارج نطاقها .

وأودن إذ يحكى قصة الرجل الذى يتخفى ككلب يجتهد فى أن يستغل مسرحياً الأوزان المتباينة ، وهو على وجه الخصوص يستعمل لأغراض خاصة كلا من الأوزان الشعبية وقوالب النظم المرتبطة فعلا بمواقف معينة . فالفصل الأول بفقراته الشعرية يوحى بافتتاح تمثيلية أخلاقية تمت إلى العصور الوسطى ، وإذا بنا ننصت بعد هنيهة إلى أبيات من ذات ثمانية مقاطع تتحول إلى أبيات من ذات عشرة مقاطع ، ثم يجىء بعد ذلك النثر وضرب من النظم غير المقفى . وتنفث المسرحية بتندرها وسلاطتها ومرارتها روح المفكر الذى نظر إلى الدنيا لتوه فوجدها ناقصة أما « ارتقاء ف٦ » (١٩٣٦) The Ascent of F 6، التى كتبت أيضاً بالاشتراك مع إيشروود ،فلها من عنصر القصة نصيب أكبر . والقصة عن بعثة أرسلتها الحكومة البريطانية لتسلق جبل يشار إليه على الخرائط « ف ٦ » ، جبل لم يقهر أبداً . وبما أن سكان المنطقة الأصليين يعتبرون الجبل مقدساً، وبما أن أوستنيا منافسة بريطانيا تنوى إرتقاء الجبل حتى القمة ، إذن يغدو للبعثة التى يرأسها ميشيل رانسوم مغزى سياسى . ويستغل المؤلفان كل فرصة للانغماس فى لمز الاحتيال والدسيسة السياسية لمزاً حاقداً مريراً . وهما لسوء الحظ يدخلان أيضاً

عنصراً من التحليل النفسى فى المسرحية التى لولا ذلك لكانت لها جاذبية مباشرة تستحق الاعتبار .

وهناك مسرحية ثالثة لنفس المؤلفين — « على الحدود » (١٩٣٨) On the Frontier — لا تكاد تضيف شيئاً إلى المحاولتين السابقتين . فالرواية التى تحكى كيف حالت إرادة الشعب دون نشوب الحرب بين أمة فاشية وأخرى ديموقراطية، لهى رواية فيها من التمنى العاطفى أكثر مما فيها من الإدراك . إن فشل أودن يكمن فى مادته . فلا تعرض واحدة من هذه المسرحيات موضوعاً قوى الإبداع ، وهى كلها محشوة بأحداث غير مرتبطة ببعضها . وهذه الحقيقة عجيبة لأن الشاعرين المهتمين بمصير العالم اهتماما عميقا ليريدان اللجوء مباشرة إلى نفوس معاصريهما ، ولنا بحق أن نرى من التناقض الساخر أن المؤلفين العظيمى اللهفة على أن تسمع كلماتهما والشديدى العزم على الاستفادة من كل حيلة مسرحية ممكنة — بما فى ذلك الأغانى المشهورة — لأسر الانتباه العام، ظلا أكثر بعداً عن خشبة المسرح العام من إليوت بموضوعه الذى يمت إلى العصور الوسطى والذى أعد مسرحية للعرض فى كاتدرائية .

وكذلك كرس عدة شعراء إنجليز أنفسهم للمسرح خلال السنين الأخيرة . فإلى جانب مساهمات لوى ماكنيس Louis Macneice العديدة فى حيز المسرحية الإذاعية الشعرية ، وإلى جانب إعداده واحدة من أجمل الترجمات الموجودة لمسرحية « أجاممنون » لآشيل ،

أنتج مسرحية شيقة فى مضمار الدراما الشعرية هى « خارج الصورة» (١٩٣٧) Out of the Picture ، وهى دراسة لفنان شاب والفتاة التى قتلته . وفى السنة التالية لظهور هذا العمل نشر ستيفن سبندر Stephen Spender مسرحيته «محاكمة قاض» The Trial of a Judge، وهى تشهير عنيف بل هستيرى فى بعض الأحيان بالأيديولوجية النازية وممارستها .

ويجب ألا ننسى فى معرض معالجة هذه الحركة كيف ظفر الشعراء فى خلال العشرين سنة الأخيرة بمساعدة جوهرية من عدد من المسرحيين الآخرين الذين ، وإن تجنبوا استعمال النظم، فقد جدوا فى إعداد النظارة لتقبل الإبداع فى المعالجة والجلال فى اللغة، وذلك بتقديم موضوعات خيالية فى لغة نثرية غنية قوية . وبين هذا النوع تبرز مسرحيات لورد دنسينى Lord Dunsaney (أدوارد بلكنت — بارون دنسينى) . وبالرغم من أنه كان إيرلنديا فقد ربط نفسه بالمسرح الإنجليزى أكثر من ارتباطه بمسرح وطنه . وهو ليس مسرحيا عظيما البتة ، ومع ذلك يجب أن نسلم بأن مثابرته على استعمال موضوعات غريبة وخارجة عن نطاق هذا العالم كان لها نفوذ يعتد به فى إيقاظ رغبة النظارة لتقبل ما يخالف المشاهد الواقعية على خشبة المسرح . ففى « البوابة المتألقة » (١٩٠٩) The Glittering Gate يحملنا دنسينى إلى المداخل الحقة للسماء بكل ما يمكن أن تكون عليه السماء . وترينا « آلهة الجبل » (١٩١١) The Gods of the Mountain جماعة من الشريدين يعاقبون لادعائهم

الألوهية بأن يصعقوا بأيديهم إلى أصنام باردة . أما « إذا » (١٩٢١) If — أعظم أعماله أثرا — فهى لا توجد برمتها كسابقتيها فى محيط ما فوق الطبيعة . فهنا ، وبنفس طريقة بارى Barrie تقريباً فى « العزيز بروتس » Dear Brutus ، يقدم البطل وهو موظف كتاب صغير فى سلسلة من المغامرات يرتفع فيها إلى زعامة قبيلة فى الشرق الأوسط ، ثم ينحدر إلى الفاقة التى كان من الممكن أن تحل به لو لم يفته قطار الساعة الثامنة وعشر دقائق فى صباح يوم معين .

ربما كان دنسينى مؤلفا مسرحيا تنقصه القوة الكافية للاحتفاظ بمسرحياته فى المسرح أبداً . لكنه بالتأكيد يستحق أن يعطى مكانة مشرفا بين كتاب مسرح ما بين الحربين ، أولئك الكتاب الذين جدوا فى جعل المسرح من جديد موطنا للإبداع .

المسرحية الشعرية فى فرنسا وأسبانيا

كان من الممكن لبعض الكتاب الفرنسيين الذين تأملنا أعمالهم فى مكان غير هذا، من أمثال كلوديل Claudel وجيرودو Giraudoux، أن يحتلوا كذلك مكاناً ملائماً عند فحصنا للمسرح الشعرى. فمسرحية « الكترا » Electra كتبت نثرا ، لكن فكرتها مبدعة، وهى تحملنا بعيداً عن ذلك الحيز المسرحى الذى يسميه أندرسون بالميسم « الصحفى » .

وإلى جيرودو يمكننا أن نضم جول سوبرفي Jules Supervielle بمسرحيته المفعمة بالجمال الغنائى « الجميلة فى الغابة » (١٩٣١) La Belle au bois . بينما أبدى عدة مؤلفين فرنسيين آخرين رغبة مماثلة لتلك التى ألهمت أندرسون وإليوت وأودن ، وذلك فى غضون عشرات السنين الأخيرة .

ومع ذلك يجب أن نسلم أولا بأن المسرح الباريسى لم ينجح حتى الآن فى تكوين قالب للمسرحية الشعرية ، قالب مرض على أى وجه، وثانيا بأن المسرحيات ذات الطابع الشعرى المكتوبة نثراً لا يمكن اعتبار أنها حققت إنسجاماً من حيث التعبير . نحن لا ينبغى أن نخلط الشعر بالنظم ، غير أن الشاعر لا يستطيع أن يأمل فى أن تكون طوع يده

أداة قادرة على أن ترتفع إلى ذرى مشاهده الأكثر حدة إلا باستخدام المقياس النسقى الموزون الذى نسميه « بيت الشعر » .

إن أسبانيا تبعث إلينا بعمل أعظم فى هذا السبيل . ففى السنين الأولى لهذا القرن كان ادواردو ماركوينا Eduardo Marquina قد بدأ يعمل بعزم محاولا إحياء أمجاد المسرحية الشعرية الأسبانية ، ومن حوله التفت جماعة صغيرة من المؤلفين بوحى من هدف مشابه . ونحن إذ ننظر إلى هذه الجماعة نستطيع أن نسجل ملاحظة طريفة . وهى أن المشاهد التى تمثل الأسلوب الرومانتيكى فى البداية تأخذ فى التغير بالتدريج بشكل غير محسوس إلى أن تغدو حديثة . فبينما كان هدف المؤلف المسرحى فى سنة ١٩٠٠ هو أن ينتقى موضوعاً من الماضى فيحققه ويعطيه من الألوان قدر ما يستطيع ، أصبح المؤلف المسرحى فى سنة ١٩٢٠ يفكر فى طريقة يستطيع بها ربط هذا الموضوع بشئون معاصرة .

ويمكن ملاحظة هذه الحركة حتى داخل نطاق عمل المؤلف الوحيد الذى ذكرناه لتونا . فهناك قدر عظيم من الاختلاف بين مسرحية متقدمة مثل « الراعى » (١٩٠٢) El pastor أو « بنات السيد » Las hijas del cid بمعالجتها الرومانتيكية لموضوع من القرن الثانى عشر ، وبين مسرحية متأخرة مثل « الينبوع الخفى » (١٩٣١) Fuente escondida ذات الخيال الأكثر خصوبة . ومع ذلك فإن العصر الذهبى ذو تأثير تمتد جذوره عميقة فى عمل ماركوينا . فمن الواضح أن « زهور أراجون » (١٩١٥) Las flores de Aragón

ومثيلاتها مبنية على كتابات لوبى دى فيجا Lope de Vega ، وحتى تلك المسرحيات ، مثل « لقد غربت الشمس فى الأراضى الواطئة » (١٩١٠) En Flandés se ha puesto el sol و « القبطان العظيم » (١٩١٦) El gran capitán، التى لا تسترجع مؤلفات القرن السابع عشر بصورة ظاهرية ، تستدفىء داخليا بذكراها .

وبمركوينا نستطيع أن نربط ياكينتو جراو Jacinto Grau ، وهو أقل غنائية فى منحاه ، لكنه يظفر بالنجاح عن طريق تفاعلاته الخصبة المبدعة . ومن بين مسرحياته « السنيور بيجماليون » (١٩٢٣) El sênor de Pigmalión ، ذات القصة الجامحة الخيال عن مجموعة من الأراجوزات تثور ضد سيدها وتطالب بالحرية وبالكيان المستقل ، وقد منحته بعض الشهرة العالمية . ومسرحية « أولوتناى » (١٩٣٨) Ollontay لريكاردو روخاس Riccardo Rojas الأرجنتينى شيقة كذلك وتقوم على تمثيلية قديمة العهد تحمل نفس العنوان ، وتمت إلى عهد ملوك بيرو قبل الفتح الأسبانى . ونستطيع هنا أن نذكر مؤلفين آخرين عديدين فى كل من أسبانيا نفسها وفى أمريكا الجنوبية ، لكن لعل من بينهم واحداً فقط هو الذى يتطلب لفتة خاصة .

إن هذا المؤلف ، فيديريكو جارسيا لوركا Federico Garcia Lorca ، ذو مكانة كبيرة ، ونحن فى سبيلنا الآن إلى أن نتعرف شيئا فشيئا على خاصية عبقريته . صحيح أن أسلوبه يتسم بتصنع ما ، وأن حركة الرمزيين الأول تركت طابعها واضحاً فيه ، وأن موضوعاته فيها لمسة من حذلقة

أو هزال ، غير أنه مامن سبيل إلى الشك فى أنه من أكثر مؤلفى المسرح فى القرن العشرين ابتكاراً وتشويقاً .وإن كانت الصفة الغنائية لكتابته ستظل أبداً حداً فاصلا بين أولئك الذين يتخذون من الأسبانية لغة أما وأولئك الذين عليهم قراءة مسرحياته مترجمة .

إن المرارة والنار لتتنفسان فى كتاباته . وهو يبدأ بالمسرحية السريالية الرمزية «جريمة الفراشة» (١٩٢٠) El maleficio de la mariposa ، وينتقل إلى «زوجة الإسكافى المريعة» (١٩٣٠) La zapatera prodigiosa ، التى تعرض إسكافياً كهلا يتزوج فى وقت متأخر من حياته فيجد أنه اتخذ من ثمرة قرينا — امرأة تندلع فيه لأنه لم يرتفع إلى مثلها الرومانتيكى الأعلى ، وتخلق فضيحة فى القرية بسبابها الذى لا ينقطع . وأخيراً يترك الإسكافى داره ، وإذ يعود متخفياً يجد لفرحه أن زوجته تحبه حباً حقيقياً على الرغم من كل معاملتها السابقة له .وبعد أن يسمعها تقول أنها ستجن فرحا لو عاد ، يلقى عنه لباس التنكر ، فتتراجع مشدوهة فاقدة النطق :

الإسكافى :

ساميحينى يا قلبى . كان ينبغى أن أعدك لهذا ... لكنى لم أكن قادراً على الانتظار . كنت جد سعيد !

الزوجة : (تسترد تمالكها لنفسها وتصرخ)

أوه ياربى !

(لا تزال مشدوهة ، وتقف كما لو كانت مشلولة)

الإسكافى :

سامحينى يا حبيبتى . لقد قاسيت الكثير جداً ...

(يحتضنها ، ولا تزال هى باقية بلا حراك)

الإسكافى :

سامحينى ، حتى لو كان الجيران على حق، كان لابد أن أعود .

ما كان باستطاعتى غير هذا .

(تسمع أغنية بالخارج بمصاحبة الدفوف)

الزوجة : (كما لو كانت تستيقظ من حلم)

أسامع أنت ؟ أنت المسئول عن هذا — ياوغد ، يا متشرد ،

يا لئيم !

(تقلب المقاعد والموائد فتدوى المقاعد على الأرض)

الإسكافى : (فى فرح)

زوجتى الصغيرة الحبيبة !

الزوجة :

أيها الشريد ! لقد عدت ؟ أنى جد فرحة !

الإسكافى : (يعدل المقاعد)

كم تحلو الحياة للإنسان فى بيته هو !

والكلمات الأخيرة من هذه الكوميديا الرمزية التهكمية هى التى توجهها الزوجة للجارات المتجمعات :

انصرفن إلى الخنازير الذين اتخذتن منهم أزواجا ! فأنا هنا مع زوجى — مع هذا الوغد ، مع هذا الظالم الذى أعطانيه الرب . أوه ، كم تعسة أنا !

إن امتزاج الحقيقة بالرمز هنا يمثل فن لوركا تماما . وهو حتى حين يأخذ موضوعاً انفعالياً كموضوع « الزفاف المشئوم » (١٩٣٣) Bodas de sangre نجده يرتفع إلى محيط من ابتكاره هو بتلك المشاهد، التى لو كانت فى أيدى مؤلفين آخرين لحولوها إلى مشاهد فظة مثيرة تافهة . ويظهر نفس المزيج من الحقيقة والخيال الشعرى فى « يرما » (١٩٣٥) Yerma . وهذه فى الظاهر مسرحية امرأة تنشد طفلا ولا تعطاه . أما روح المسرحية فدراسة للتطاحن الدائم بين العقل والغريزة ، بين مثل الحضارة الأعلى للنظام وبين العاطفة البدائية التى لا نظام لها . أما أعظم مسرحياته تأثيراً فهى «دار برناردا ألبا» (١٩٣٥) La casa de Bernarda Alba التى تعرض أسرة حكمت عليها أرملة بحداد يمليه العرف — حداد سبع سنين . وقبالة الكآبة المتشحة بالسواد تظهر روح الشباب توّاقة للتحرر من هذه الموانع ومتفتحة عن عواطف شريرة فى هذه البيئة غير الطبيعية . فالإبنة

الصغرى أديلا تسلم نفسها لخطيب أختها أوجستا الأكبر منها، وتطلق برناردا الرصاص على هذا الرجل الذى تعتبره هاتكا لعرض ابنتها ، وتنتحر أوجستا . إنها قصة مظلمة لكنها تحكى بمهارة وتضيئها شخصية الجدة العجوز الحكيمة حتى لتنتحل لظلمتها جمالا أبنوسيا .

وقبل أن نترك هذه المحاولات المتباينة لخلق مسرح شعرى حديث مبدع لنا أخيراً أن نعلق باختصار على ما ساهم به المسرح اليهودى حديثاً، وبخاصة لأنه خلال السنوات الأخيرة فقط أخذت المسرحيات التى كتبت لهذا المسرح تعرف خارج نطاق دور التمثيل باللغة العامية (يديش) والعبرية . لقد ازدهرت فى هذا المسرح الخارقات للعادة وتآلفت دنيا العجائب مع دنيا الواقعيات . وتوضح هذا جيداً «الروح» (١٩١٤) Dybbuk أشهر مسرحية يهودية لمؤلفها أ . آنسكى A. Ansky (س . أ . ربابورت S. A Rappaport) . فالظروف المحيطة المباشرة تعرض الطالب الشاب شانون الذى يموت إذ يسمع أن الفتاة ليه ستعطى لرجل آخر ، لكننا سرعان ما تنتقل إلى محيط موجودات غير أرضية . فينبعث صوت غريب من شفتى ليه وتكتشف أن جسدها تتملكه روح — روح حبيبها — الرجل الذى قد خطبت إليه عند مولدها وطرده أبوها مفضلا عريساً أغنى . وعلى الرغم من أنهم يطردون منها الروح بشعائر دينية مناسبة فإنها تموت وهى تنصت إلى نداءات خطيبها الذى سبقها إلى الموت يدعوها لتلحق به . وتحلق فوق هذه المسرحية الغريبة روح مبدعة ذات قوة فريدة . إنها واحدة من أعظم المسرحيات فى رصيد مسرح فاختانجوف هابيماه Vakhtangov Habimah .

ولا تختلف عن هذه من حيث الجو مسرحية « الكنز » (١٩٠٦) Der Oyster لدافيد بنسكى David Pinski ، وإن كانت أقل إلهاما من حيث القوة الحيوية ، وهى قصة كنز مدفون ، وفيها تتلاقى ثانية الخارقات للطبيعة مع الطبيعيات . وفى « الخان المسكون » (١٩١١) The Haunted Inn لبيرتز هرشباين Peretz Hirschbein تستخدم دنيا المعتقدات فى الخوارق كصورة خلفية . أما مسرحيات شولوم آش Sholom Asch الأكثر رقة من مثيلات « إله الانتقام » (١٩١٨) The God of Vengeance فتكتسب تأثيرها عن طريق اكتساء المشاهد الطبيعية بالإيحاءات الإبداعية الرمزية .

إن هذه المسرحيات أيضاً تستحق مكانا فى الصورة العامة للدراما ذات الصفة الشعرية فى هذا العصر .

الباب الثامن

يوجين أونيل

Eugene O'Neill

إذا تركنا برنارد شوجانباً باعتباره مؤلفا تدعمت مكانته على خشبة المسرح قبل نشوب الحرب العالمية الأولى على الرغم من إنتاجه بعض عمله الرفيع فى غضون العقدين الثالث والرابع من هذا القرن ، وجب أن نسلم جميعاً بأن الكاتب المسرحى الوحيد فيما بين الحربين الذى وهب تلك القوى التى تتسم بها العبقرية هو سليل المسرح الأمريكى يوجين أونيل. وهو ليس فقط رمزاً للحركة المسرحية التى ازدهرت بمثل هذه السرعة فأثمرت إبان العقدين الثالث والرابع من هذا القرن ، لكنه أيضاً يطل فى قوة آخذة من فوق جميع زملائه كتاب المسرح فى كل أنحاء العالم .

إن له مكانة مسرحية أصيلة ، ومع ذلك فالعملاق لا ينتصب بثبات على الأرض أبدا ولا تعوزه الشقوق والشروخ . وإن كان غنيا بمواهب من عبقرية ، فهو يبدو — مع كل قوته — كرجل ينقصه جوهر أخير من القوة والتوازن ، ذلك الجوهر الذى منه يولد العظماء . إن له قوة العاطفة ، وهو ليس قانعا أن يقدم لخشبة المسرح مجرد موضوعات تافهة ذات أهمية عائلية ، فهو يتمعن فى علاقة الإنسان بالكون الذى يعيش

فيه ، وهو يتخطى أى مؤلف يكتب بالانجليزية فى دنوه من المعبر العظيم إلى معبد التراجيديا .

هناك شيئان فقط يعوزانه . فنحن أولا نحس فى مضمار حياة أونيل الكتابية علاقة قلقة على نحو عجيب بين الرجل والمسرح فى عهده . إننا إذ نواجه مؤلفى المسرح من أمثال سوفوكل وشكسبير وموليير وراسين نشعر أن هناك توافقاً تاماً بين رغباتهم وبين المسرح الذى يكتبون له . وهم قد يسعون فى بعض الأحيان إلى أن يغتصبوا من المسرح تأثيرات تكاد تكون خارج طاقته ، لكنهم بصورة عامة وفى رضى وتآلف واضحين يلتزمون الحدود التى قررتها طبيعة الفن المسرحى فى أيامهم . ليس هذا أثر أونيل علينا ، فهو غالباً جداً ما يوحى بأنه ضجر بالقيود يحاول أن يهشمها أو أن ينتزع منها شيئاً لاقبل للمسرح به. وهو يتحول من أسلوب إلى أسلوب ومن بدعة إلى بدعة فى هوس بل ربما فى هستيرية . الواقعية ، التعبيرية ، التأثيرية — كل هذه السبل قد طرقت ، وهو يجرب استعمال الأقنعة والجوقة ، ويأخذ الحديث الجانبى — ذلك التقليد المسرحى القديم — ويسعى إلى اغتصاب وقع مسرحى جديد منه . وإذ لا يقنع بالمسرحية ذات الطول المألوف يكتب عملا يستغرق ساعات عديدة فى عرضه على المسرح ، ثم يمضى إلى أبعد من ذلك فيصمم كتابة سلسلة مسرحية طويلة العرض من تسع مسرحيات تعيد ذكرى رحاب العصور الوسطى .

هذه الحركة الدائبة القلقة فى مضمار حياته الفنية، وهذا الانقضاض

المجنون على البدع الجديدة ربما يقومان أساسا على تحققه اللاشعورى من النقص الجوهرى الكامن فيه ، نقص الأداة الأصيلة التى تخص المؤلف المسرحى العظيم . يجب أن نعترف مع أعمق الأسف بأن أونيل ليس فناناً سوياً ، لا تنتفض من صفحاته كلمات جميلة غنية المضمون ، فنحن نتذكر مشاهده لا اللغة التى تكسوها . وإذ تصل المرة تلو المرة إلى القمة العاطفية فى أية مسرحية من مسرحياته تغمرنا موجة من خيبة الأمل ، فحيث كنا نتوقع عن يقين أن نجد سطوراً ملهمة بالجمال والجلال إذا بكل ما نسمع هو صرخات حادة وعبارات مهشمة ، مبتذلات اللغة النابضة لا جواهرها المعبرة. ويمكننا أن ندرك تماما إلى أى مدى وإلى أى عمق يمتد هذا القصور فى كتابة أونيل لو فتحنا أية واحدة من مسرحياته المنشورة عند حدث ذى عاطفة حادة. فإذا به يلجأ إلى بدعة عقيمة ، بدعة تلطيخ أحاديثه بعلامات التعجب ، مثله فى ذلك مثل تلميذة تكتب لصديقتها وهى تعى أن ليست لها قوة التسلط على كلماتها بحيث تعتصر منها تسجيلا حقا لإحساسها أو عاطفتها. واستعمال علامات التعجب تلك يمكن تبريره كتوجيه مسرحى مختزل للممثل ، لكن ليس هناك ما يبرر ذلك الاستعمال حين يغدو رمزاً لكل ما كان المؤلف يود أن يقوله ولا يستطيع قوله .

إن عيب أونيل كله هو أنه كان حسن الطالع وسيئه معاً وذلك فى مرانه وسبيله الفنى . فما من مؤلف مسرحى يرتجى حظاً أفضل من أن يولد إبنا لممثل ، ولا بد أن يكون الإبن قد تعلم الكثير من جيمس أونيل الأب. ومع ذلك فنحن نلاحظ أن المؤلف المتبدل الحداد يلائم الكثير ،

Mourning Becomes Electra سرعان ما ينأى عن حيز المسرح ويقضى عدة سنين مغامراً فى البحر والبر . ولا شك أن هذه السنين زودته بخبرة كثيرة استفاد منها فيما بعد ، لكن الحقيقة الباقية هى أنه خلال السنين التكوينية حين كان ينبغى له أن يتمرس ككاتب كان وقته مبدداً بعيداً عن الدرس وعن خشبة المسرح . صحيح أنه حاول جاهدا علاج هذا الأمر بحضوره لفترة وجيزة «ورشة ٤٧» للأستاذ ج . ب. بيكر بهارفارد ، ولكن حينئذ كان الأذى قد وقع .

وإلى هذا يمكن أن نضيف شيئا آخر وهو أن المسرحى الشاب يكون دائما سعيد الطالع حين يجد سبيلا معبدة إلى المسرح . ومن هذه الناحية كان من حسن حظ أونيل أنه فى سنى الحرب العالمية الأولى وجد فى «جماعة ممثلى برفنستاون» إستعدادا لتقديم جهوده المبكرة . لكننا يجب أن نتذكر أن هؤلاء كانوا جماعة من الهواة ، وأنه من المحتمل أن بدئه بهم زادت من ترفعه الموروث عن المسرح التجارى (على الرغم من أنه ولد « فى المهنة ») . فبدلا من أن يضطر إلى تكييف رؤاه وفقاً لمطالب المسرح العادى ، بدأ أونيل بأن وجد جماعة من هواة التمثيل المتحمسين ، لكن من غير ذوى الخبرة الفنية ، متلهفين على عرض قطعة كما كتبت ، وتواقين إلى تأليه هذه العبقرية الشابة التى هى من اكتشافهم هم .

من «ظما» الى « لاطفال الله جميعا اجنحة »

كانت المسرحية الأولى التى أخرجت لأونيل هى «شرقا إلى كارديف»

(١٩١٦) Bound East for Cardiff ، لكن قبل تلك بسنتين كان قد ظهر له فى بوسطن بجلد هو الآن نادر للغاية بعنوان « ظمأ ومسرحيات أخرى من ذات الفصل الواحد » من محتوياته « ظمأ » Thirst «وضباب» Fog ، وقد قدمتا على أيدى ممثلى برفنستاون فى سنتى ١٩١٦ ، ١٩١٧ على التوالى . أما المسرحيات الأخرى فى هذه المجموعة فلم تر المسرح أبداً .

وتنتمى كل هذه المسرحيات إلى أسلوب واحد يظهر أيضا كقوة مسيطرة فى أعمال عديدة من سنى التلمذة تلك . فـ « شرقا إلى كارديف » ترتبط من حيث الموضوع والشخصيات بمسرحيات « فى المنطقة » (١٩١٧) In the Zone و « رحلة العودة الطويلة » (١٩١٧) The Long Voyage Home و « قمر الكاريبى » (١٩١٨) The Moon of the Caribbees . وكنتيجة لذلك كثيرا ما جمعت هذه المسرحيات معا وأعطيت العنوان العام : « الباخرة جلنكيرن » S. S. Glencairn. وهناك — إلى جانب هذه — مسرحيات أخرى فى فصل واحد وذات نزعة مماثلة قد بكر بتقديمها هؤلاء الهواة الذين ارتبط بهم أونيل، وهى « الحوت » (١٩١٧) Ile' و « الحبل » (١٩١٨) The Rope و « حيث يصنع الصليب » (١٩١٨) Where the Cross is Made .

والحكم العام الذى يمكننا إصداره على هذه الأعمال هو أنها دراسات فى العواطف والإنسانية ، صادقة ، قوية — بل ملودرامية فى بعض الأحيان — لا تحجم عن رسم مشاهد الحياة الإنسانية الأكثر وعورة،

وإن كان ذلك لا يستلزم أن تكون هذه المشاهد ذات ظلمة خانقة .

وأولى المسرحيات الأربع الصغيرة التي تكون « الباخرة جلنكيرن » تركز ضوءها على البحار يانك الذي يموت على ظهر سفينة وهو يحلم بالمزرعة الآمنة التي كان يبتغيها . وتعرض الثانية سويديا ، يستميلنا على الرغم من كلالة فهمه ، يحلم بزيارة أمه بعد غيبة طويلة خدر فيها وشحن كبحار على سفينة منطلقة عبر الأطلسي . وتكشف لنا الثالثة عن جماعة من البحارة في منطقة الحرب . وهم في خوف يائس من أن تخرب مركبهم ، وفي شك من صندوق أسود يمتلكه أحدهم ، إلى أن يكتشفوا أن المتفجرات اللهبية التي يحويها ليست سوى رسائل غرامية . وفي «قمر الكاريبي» لا يحدث شيء إلا مجيء جماعة من نساء الجزر إلى ظهر سفينة وإقبال البحارة جميعا على اللهو معهن فيما عدا سميثي الذي يجلس وحيدا يقرأ رسالة من حبيب . أما « الحوت» فهي أكثر تعقيدا نوعا ما ، وهي دراسة لقبطان مركب لصيد الحيتان ترجوه زوجته إذ تصاب بمرض عصبي أن يعود إلى الميناء ، ويوافق بعد طول توسلها، لكنه يلمح حوتا آخر فجأة فيدير مركبه ثانية ، ويسدل الستار على زوجته وقد فقدت عقلها تماماً . وفي « الحبل » تظهر سخرية أكثر وعياً وذلك حيث صبية متعطشون إلى الذهب يبحثون عن كنز شحيح ، وإذا في النهاية بصبي لا يعرف قيمة النقود يذرو الدراهم فوق صفحة البحر الحادثة فيما وراء المخزن الذي اكتشف الكنز فيه . ونجد نفس الموضوع في « حيث يصنع الصليب » ، تلك المسرحية التي طورت فيما بعد إلى «ذهب» (١٩٢١) .

« إن ما يقابلنا هنا هو إما سخرية ذات صورة ملودرامية كما فى المسرحيات التى ذكرناها أخيرا ، أو دراسات قوية للمواقف — الخوف من الصندوق الأسود ، لهو البحارة الصاخب مع نساء جزر الكاريبى ، موت بحار على ظهر السفينة بعيدا عن الوطن . واللغة صادقة واقعية ، والشخصيات معروفة جيداً للمؤلف. ويحيط بالأحداث جميعاً جو متوتر ، مشحون ، منذر فى بعض الأحيان ، حتى لنحس طيلة هذه الأحداث وجود مؤلف يبغى أن يقول لنظارته شيئا آخر غير تفاهات الكوميديا الاجتماعية أو سخافات دراما المشكلة العائلية . بل إن أونيل منذ بداية حياته الفنية يتشبث بالحقائق الخالدة ، فالبحر عنده لا يقل بطولة عن الإنسان والذهب ينتحل صفة رمزية فى «الحبل» وفى « حيث يصنع الصليب » .

وفى سنة ١٩٢٠ قدمت له «فيما وراء الأفق» Beyond the Horizon ، وهى عمل من الواضح أنه ولد نتيجة لمحاولاته التجريبية . وهـــذه المسرحية فى واقع الأمر تتخذ لنفسها صورة دراسة مستفيضة لشخصية واحدة ، شخصية روبرت الذى تخالف أحلامه أحلام يانك فى « شرقا إلى كارديف » إذ هو متلهف لأن يكون بحارا ، وهو يعرض قبالة نقيضه وأخيه أندرو ، والإثنان مزارعان . فروبرت على وشك أن يحقق حلمه فى الرحيل بحرا حين يقع فى حب روث ، فيتزوجها ويستعد للاستقرار فى المزرعة . ويحل أندرو محله على ظهر السفينة ، لكننا نكتشف — إذ يعود — أنه ، بدلا من أن يترك البحر

يحرر روحه ، قد حصر كل همه فى تكديس رصيد من المال فى الارجنتين . ويخيب أمل روبرت ، وتتهشم رؤياه ، فيموت فرحا . ويجد فى الموت الفرح الذى حرمه فى الحياة ، فرح الاقلاع إلى « فيما وراء الأفق » .

وباستخدام البحر والذهب بصورة رمزية تمثل الخير والشر ، وبطبيعة رسم الشخصيات ، وبالجو الساحر الذى يحيط بالمسرحية ، يسترجع أونيل روح قطعه التجريبية ذات الفصل الواحد .

ثم تجيء « الامبراطور جونز » (١٩٢٠) The Emperor Jones التى حاول فيها أونيل أسلوبا جديدا ، إذ تأخذ التعبيرية مكان الواقعية فى دراما هى فى واقع الأمر حديث فردى مسرحى طويل يكشف عن الهول الذى يتملك نفس زنجى مساق إلى الأدغال فرارا من قرع الطبول . ومع ذلك ففى هذه المسرحية يبدأ أونيل بالفعل فى ترك نفسه فريسة لنقط الضعف فيه ، فهو يقرر فى مقابلة صحفية أنه إذ قرأ عن طبول الكنغو سأل نفسه على الفور : كيف يمكن لشيء من هذا القبيل أن يؤثر على النظارة فى مسرح ؟ والسؤال يميط اللثام عن أمر خطير لأنه يشير إلى بدء اتجاه أونيل إلى البحث عن وسائل درامية خارج نطاق اللغة لإثارة الخيال . ونحن حين نلاحظ مدى سعيه الحثيث لبناء فاعلية بوسائل أخرى غير أدبية — كالمناظر والإضاءة وما شابه ذلك — ندرك أن « الامبراطور جونز » مع كل قوتها كانت خطوة خطاها مؤلفها فى طريق خطر .

ثم أن أونيل — مثل هاوبتمان — لم يكن مستعدا للانتقال من ضرب إلى آخر من التجريب فى زحف فنى ، فهو على الرغم من تحوله هنا إلى الأسلوب التعبيرى لم يكن قد انتهى تماما من الواقعية . فبعد شهر من ظهور « الامبراطور جونز » قدم ممثلو برفنستاون «رجلا ليس كالآخرين » Diff'rent ، وبعدها بستة أشهر جاءت « ذهب » ، وبعد ستة أشهر تلتها « أنا كريستى» (١٩٢١) Anna Christie . وأولى هذه المسرحيات مثال للعمل غير المرضى ، ضرب من دراسة فجة مصطنعة للكبت الجنسى الذى يغدو إما بهيميا أو سخيفا . فالقصة تحكى عن إمَّا ، وهى امرأة تعتقــد أن حبيبها كاليب وليامز مختلف عن بقية الرجال ، وهكذا تفسخ خطبتها حين تسمع أنه كانت له علاقة بامرأة أخرى . وفى الجزء الثانى من المسرحية تظهر كامرأة فى الخمسين تسمح لنفسها بسبب رغباتها المكبوتة أن يخدعها شاب أنانى هو جندى عائد لتوه من فرنسا . ولكى يفى الكيل حقه يقحم أونيل انتحاراً مزدوجاً فى ختام المسرحية . وإذا كانت « رجلا ليس كالآخرين» غير مرضية فإن « ذهب » يمكن اعتبارها مخيبة للآمال . فالموضوع شيق لكن البناء متشقق والحوار قاصر عن أن ينير قصة هذا القبطان الذى — هو أيضاً على الرغم من توسلات زوجته — يستعد للإبحار بحثا عن كنز مدفون ، وإذا به يخدع على أيدى رفاقه بل وعلى يدى ولده نفسه . والمشكلة هنا — كشأن أونيل غالبا — هى وجود هوة واسعة هائلة بين الفكرة وتحقيقها . إن «جزيرة الكنز » Treasure Island لستيفنسن قطعة فنية جد مرضية وذلك لأنها تفى بالغرض الذى رسمته لنفسها تماما،

فهى قصة مخاطرة رومانتيكية يرويها رجل كل حذقه ، رجل يعرف أن واجب الكاتب الأول هو أن يتعلم كيف يكتب ، وأن الفنان لا خير فيه ما لم يتمكن من فنه بالتمرس والمثابرة . ومن الواضح أن أونيل يرغب فى أن يخلع مغزى رمزياً تراجيدياً على قصته تلك التى تحكى عن جزيرة قفراء ، وصندوق به كنز ، ومركب تقل جماعة متنافرة من الباحثين عن الذهب . ويفشل أونيل فى السيطرة على فنه، ويضل طريقه بين المشاهد، فيتباين الهدف وطريقة التنفيذ ، ويكون ذلك مدعاة للسخرية فى أغلب مواقف المسرحية .

و « أنا كريستى » أكثر تناسقاً فى أجزائها لأنها لا تعدو ما رسمته لنفسها فهى تتحاشى الإثارة ، ولأننا لا نتطلب من مثل هـــذا الموضوع الواقعى الذى تقدمه أكثر من الحديث الكائن فى الحياة العادية. والمسرحية شعبية عن جدارة ، غير أن لنا الحق فى أن نتساءل هل هذا النوع من الدراما هو ما نتوقع من رجل له عبقرية أونيل التى لا مراء بها ؟ إن هناك مؤلفين مسرحيين آخرين كان بوسعهم كتابة هذه القصة العادية التى تنحو إلى سطحية العاطفة ، قصة العاهرة الطاهرة الروح . والبطلة تظهر لنا فى البداية رخيصة سوقية ذراعة للأرصفة ، ثم نعرف أنها مرغمة على احتراف هـذه المهنة بسبب الظروف ، وبعد ذلك نكتشف أن روحها نقية فى أعماقها على الرغم من كل الدنس الذى خاضته. إنها لا تزيد عن فكرة بطل القرن الثامن عشر ، البطل الآثم العاطفى الذى يقترف الخطيئة لا لشر فطرى فيه بل لاختلاطه برفاق السوء . ولا شك

أن أونيل كان يرمى إلى أكثر مما تقدمه المسرحية ،لكنها المسرحيةالتى فى آخر الأمر نبنى عليها حكمنا . والحكم الذى ينبغى إصداره على «أنا كريستى » هو أنها على الرغم من كونها قطعة ذات وقع تمثيلىفهى ليست بالمساهمة العظيمة فى نفائس المسرح .

ثم يرتد أونيل عن الأسلوب الواقعى إلى الأسلوب التعبيرى فى « القرد الأشعر » (١٩٢٢) The Hairy Ape وفى بعض أجزاء على الأقل من « لأطفال الله جميعاً أجنحة » (١٩٢٤) . وذلك أثناء اشتغاله أيضاً بكتابات أقل فحوى كمسرحية « قش » (١٩٢١) Straw ذات مشهد المصحة ، و «الرجل الأول » (١٩٢٢) The First Manالتى تدرس عذابالزواج ، و«مُلحَم»(١٩٢٤) Welded و«النوتىالقديم» (١٩٢٤) The Ancient Mariner تلك المسرحية التىيسمها الضعف. و «القرد الأشعر» تصوير مستفيض لشخصية على نمط « الامبراطور جونز » إلى حد ما ، وهى تعرض شخصاً يدعى يانك ، أسود الصدر حتى ليكنى بالقرد الأشعر ، يحاول أن يجد إلى أين ينتمى . وهنا أيضاً يتدخل الرمز ، فأونيل — إذ يكتب عن هذه المسرحية فى سنة ١٩٢٤ — يؤكد أنه كان يقصد أن تغدو « رمزا لرجل فقد وفاقه القديم مع الطبيعة ، الوفاق الذى اعتاده كحيوان والذى لم يكتسبه بعد عن طريق روحى » . وفى سلسلة من المشاهد ، بعضها واقعى وبعضها مصاغ فى قالب شبيه بقالب مسرحيات تعبيرية أخرى ، نرى يانك ينتقل من موقد السفينة إلى « الشارع الخامس » ،ومن هناك

إلى مكتب فرعى لعمال الصناعة فى العالم ، إلى أن ينتهى به المطاف فى حديقة الحيوان حيث يحاول أن يصافح غوريللا فتهشمه حتى الموت . إن هنا فكرة قوية ، ومع ذلك فـ« القرد الأشعر » ليست فى نهاية الأمر بالمسرحية التى نهتم برؤيتها مراراً . فهى للوهلة الأولى تترك فينا أثراً عميقاً بجدتها وبإخلاص كاتبها الواضح ، لكننا إذ نسمع سطورها مرة لا نجد ما يدعونا إلى الاستماع إليها مرة ثانية .

فنى المشهد على ظهر السفينة نلقى مثل هذا الحوار :

العمة :

لكن أليس عليك أن تحصلى من القبطان — أو من شخص ما — على إذن بزيارة موقد السفينة ؟

ملدريد : (بابتسامة ظافرة) .

إن معى هذا الإذن — منه ومن كبير المهندسين . أوه ، لم يريدا أن يأذنا لى فى أول الأمر ، على الرغم مما معى من شهادات تثبت اشتغالى بالخدمة الاجتماعية . لم تكن تبدو عليهما أية ذرة من اللهفة لأن استقصى كيف يعيش النصف الآخر ويعمل فى سفينة . لهذا كان على أن أخبرهما أن أبى مدير شركة صلب الناصرة ورئيس مجلس إدارة هذا الخط . فقالا إن كل شىء سيكون على ما يرام .

جلبة وضوضاء فى أسفل :

أصوات :

ما أكل حاجة .

بالله ، الواحد لازم يحط حاجة فى بطنه .

هذه الحقيقة

إنك تطعم كل النار ولا تطعم الفم .

ها — ها .

إنه لم يغسل حتى نفسه .

إلى آخره . وفى النهاية حديث يانك الفردى الطويل أمام قفص الغوريللا ، وهو لا يعدو من أن يكون سلسلة من العبارات المتقطعة والجمل التى نثرت فيها بسخاء علامات التعجب :

إيه بحق جهنم! فى داهية! فعلة صغيرة، هذه حياتنا ! ارمهم على الأرض واضربهم لحد مايقضوا عليك! أكيد !

إننا يقيناً لا نستفيد شيئاً من سماعنا مثل هذا الحوار مرتين .

أما «لأطفال الله جميعاً أجنحة» All God's Chillun Got Wings فهى ذات ميزة خاصة . فمع أن أونيل يعالج بها مشكلة التزواج بين البيض والسود — تلك المشكلة التى تلهب عواطف الأمريكيين — فإنه، بحكمة تقارب حكمة آلهة جبل أوليمبوس، يركز انتباهه لا على المشكلة الاجتماعية بل على شخصياته الرئيسية . ولو لم يكن من المستحيل تحاشى

المفاهيم السياسية والاجتماعية لقصة كتلك التي إختارها هنا ، لكدنا نقول أن أونيل قد دنا في هذه المسرحية من الاندماج الكامل بين الفكرة والتنفيذ إلى أقصى حد بلغه طيلة حياته الفنية. ففي المشاهد حدة عجيبة وانطلاق صوب الهدف يحملنا في موكب ظافر من الأحداث الافتتاحية حيث نرى صبيـة بيض وسود يلعبون معا في براءة ،إلى اللحظات الأخيرة الأليمة حيث تستفيق إيللا قليلا من نوبة الجنون التي حاولت خلالها قتل زوجها الزنجي جيم ، فتجلس وهو جاث على ركبته أمامها :

جيم :

أغفر لي كفري يا رب. دع نار المعاناة المحرقة هذه تطهرني من الأثرة وتجعلني خليقا بالوليد الذي تبعث به إلى بديلا عن المرأة التي تأخذها عني بعيداً .

إيللا :

لا تبك يا جيم ! لا ينبغي أن تبكي ! ليس أمامي من الوقت إلا القليل وأريد أن ألعب . لا تكن العم جيم العجوز الآن . لكن فتاي الصغير ، جيم . لنزعم أنك ذو الوجه المصبوغ وأنا الغراب جيم . هيا لنلعب.

جيم :

إي حبيبتي ، أي حبيبتي ، سألعب معك طيلة الطريق حتى

ومع ذلك فهذه الأسطر ذاتها تدلنا على مالم تحققه المسرحية. لقد وصفت بأنها تراجيديا ، لكننا فى التراجيديا نريد إلى جانب الألم أن نحس عاطفة الإعجاب والاندهاش . إن جيم زنجى طيب الروح وهو مخفق فى نفس الوقت ، وإيللا فتاة عادية وجدت ملاذها المؤقت فى حب جيم حين حطمها العالم . وليس لأى من الشخصيتين أقل نصيب من العظمة . لذا إن كان لنا أن نهلل لـ« لأطفال الله جميعاً أجنحة » كمسرحية مؤثرة فنحن لا نقدر أن ننسبها إلى تلك الأعمال الدرامية القديمة التى نطلق عليها إسم التراجيديا .

من «رغبة تحت الدردارات» الى «مجىء رجل الجليد»

والضجة التى بعثها «لأطفال الله جميعاً أجنحة» تكررت بظهور « رغبة تحت الدردارات » فى سنة ١٩٢٤ . هنا يتجه أونيل إلى ريف نيو إنجلند القاتم، ويقدم لنا افريم كابوت، الفلاح العجوز ذا النزعة الدينية المتشددة المتزوج من آبى التى تصغره كثيراً . ويثور نزاع بين آبى وإيبن — إبن كابوت ذى السنوات الإثنتين والثلاثين — لأنه يحس أنها سلبته ما كان ينبغى أن يؤول إليه ميراثا ، لكن آبى تقشع هذا النزاع بأن تعمد إلى استمالته ليكون حبيبها ، ومن ثم تحمل زوجها على توقيع حجة بمنح المزرعة للطفل الذى يعتقد أنه ابنه . ويثور إيبن وينبىء أباه بما حدث ، وإذا بها — وقد جرفتها الآن عاطفة حقة

نحو حبيبها ــ تقتل وليدها لتثبت أن قلبها وقف على هـذا الحبيب .
وفى النهاية يلقى القبض على إبين وآبى بتهمة قتل الطفل ، ويذهبان معا
إلى المشنقة وقد تركز اهتمام كل منهما فى الآخر .

ولا شك أن « رغبة تحت الدردارات » ذات قوة تـكاد تـكون
خارقة ، وأن أونيل نجح فى إظهار التقـابل بين الجو الدينى الصـلد
المتجانس غاية التجانس مع التربة الصخرية وبين العاطفة البركانية التى
هبت بين جوانح هذين الحبيبين فى حبهما المحرم . غير أننا لا نجد هنا
شيئا يفوق بعض أعمال أونيل الأولى ذات المنحى الطبيعى ، بينما يجب
أن نؤكد مرة أخرى أن تسمية هذه المسرحية بتراجيديا هو إنكار تام
للمعنى الحق لهذا الاصطلاح . إن « رغبة تحت الدردارات» مسرحية
قوية عن الـكبت والإشباع الجنسى ليس فيها شىء من الصفات
الميتافيزيقية التى تنبعث منها التراجيديا .

ثم جاءت « النبع » (١٩٢٥) The Fountain عملا عجيبـا
ذا فـكرة رومانتيكية توضح المسعى المحض الذى يتسم به أونيل نفسه .
و « النبع » فى واقع الأمر قصة خيـالية ذات عاطفية تـكاد تـكون
ماتيرلنـكية تحكى كيف يكرس جوان بونس دوليون حياته للبحث عن
نبع الشباب وكيف ينتهى لا إلى اكتشافه بل إلى إدراك أن الحب هو
سر الشباب . ومن جديد تلطخ علامات التعجب مشهد الذروة :

«لقد مضى جوان بونس دوليون ! تحـال إلى صيغ الجمال الألف

التى تكون السعادة — لون ذلك الغروب ، سحر الغد ، نسمة الريح الموسمية العظيمة ، ضوء الشمس على العشب، أغنية حشرة ، حفيف أوراق الشجر ، مطامح نملة . سأعرف الوجود السرمدى ، الشباب السرمدى ! »

وتلتها « الاله العظيم براون » (١٩٢٦) The Great God Brown التى يجرب فيها أونيل بدعة أخرى ، وهى استعمال الأقنعة ، بغرض تقديم مسرحية من الواضح أنه كان يبغى بها أن تكون دراما على مستوى فلسفى عظيم ، فلا تستطيع هذه البدعة إلا التشويش والبلبلة . فالبطل ديون أنتونى — كما يصفه المؤلف — رجل تقترن فى أعماقه سجية ديونيسيوس وهى « القبول الوثنى المبدع للحياة » بسجية القديس أنتونى وهى « روح المسيحية المعذبة للذات المنكرة للحياة » ، أما البطلة فهى مارجريت — رفيقة فاوست — « الأنثى الخالدة البسيطة الطاهرة فى غريزتها ، المحققة فى غفلتها عن كل شىء إلا عن الوسيلة لغايتها فى حفظ الجنس » . وبراون هو نصف الاله فى أسطورتنا المادية الحديثة ، نصف إله مظلم البصيرة ، هو النجاح ، يبنى حياته الظاهرية وهو فى داخله خاو عاجز ، مخلوق غير خالق ذو مسالك اجتماعية سطحية محددة من قبل ، نتاج ثانوى دفع به إلى المياه الكاسدة التيار الرئيسى العميق — تيار الرغبة فى الحياة . وبهذه الشخصية وبغيرها ، ولكل منها قناعها ، يقدم لنا أونيل مسرحية تتنسم حياتها دون شك من أعلى البواعث ، مسرحية تنشد فى المسرح

مالا يستطيع المسرح بلوغه بسبب طبيعته ذاتها .

و «ضحك لعازر» (١٩٢٦) Lazarus Laughed تخلف فينا نفس الأثر . ولأونيل هنا أيضاً فلسفة أساسية . فلعازر إذ يموت ويعود إلى الأرض يحمل إلى الناس رسالة وهي أنه ليس للإنسان أن يخاف الموت ، فليس في دار الإله إلا الضحك . ولكن المشكلة هي أن هذه الفكرة تساق إلينا طوال الوقت في كل مشهد من المشاهد ، وكأن أونيل لا تتوفر له الوسائل الأدبيـة لتحريك عواطفنا فيلجأ إلى إطلاق العبارات الهستيرية المتقطعة حتى تصبح المسرحية سلسلة من أصداء ذاتية مضنية . ولا بد أنه كانت لجدة العمل جاذبية حينما ظهر لأول مرة ، أما الآن وقد بليت هذه الجدة فإن «ضحك لعازر» لا يمكن أن تعتبر إلا فشلا ضخماً آخر . بل إن كنا نهلل لأن مؤلفا مسرحيا في عصرنا له تلك الرؤيا المعروضة في هذه المسرحية ، فنحن مضطرون إلى الاعتراف بعجز أونيل عن أن يجسم الرؤيا في صورة مسرحية ذات جاذبية دائمة .

وينتقل الهجوم على المادية إلى مرحلة أخرى في «ملايين ماركو» (١٩٢٨) Marco Millions ، حيث يعرض أونيل في تهكم حاد المخاطر الإيطالي الشهير مغامراً إلى الشرق ، ماراً خلال عالم الشرق القديم أعمى البصر والبصيرة لا يلوى إلا على ربحه التجاري . ولكي يبلور أونيل رسالته يأتي بخاتمة تحمل القضية الروحية إلى الحاضر ، فعندما ينهض النظارة يجدون لدهشتهم أن واحداً من بينهم هو في الحقيقة

مارکو بولو متشحاً بثياب البندقية « يخفى تثاؤبه براحته ، ويمد ساقيه كأنهما تقلصتا بطول الأمسية »، ثم يتحرك صوب باب الخروج ترتسم على وجهه حيرة طفيفة . وإذ يقرب الطريق يجد نفسه فى محيطه المادى المألوف فيصفو محـــياه . وتصل عربة مغلقة مترفة ، «فيدخل بخفة ويصفق الباب وتندفع العربة فى حركة المرور ويتنهد ماركو بولو راضياً بهذه الراحة الخالصة ويستأنف حياته » .

ومرة أخرى تدخل حيلة مسرحية جديدة فى « الفاصل العجيب » (١٩٢٨) Strange Interlude ، ففيها يأخذ أونيل الحديث الجانبى — ذلك التقليد الجليـل — ويطوره إلى أداة فنيـة طنانة إلى درجة مضنية لا ترتـكز على أساس مسرحى مما يزيد فى طول المسرحية إلى حد غير مألوف . وقصة هذه التمثيلية تتعلق أساساً بالبطلة نينا ليدز التى تروح منساقة من ذكر إلى ذكر عندما تفقد فى الحرب الرجل الوحيد الذى ربما كان فى استطاعته أن يرضى طبيعتها بأكملها. وأخيراً نجدها مع عشاقها الثلاثة — زوجها سام ، دكتور داريل الذى تنجب منه ولداً ، وتشارلز نورسدن وهو قصصى يميل إلى التطلع اليها كأمه . والمسرحية طويلة جداً ، معقـدة الصنعة غاية التعقيـد ، ومفعمة بالتحليـل النفسى فى جميع أجزائهـا .

و« دينامو » (١٩٢٩) Dynamo ترتد بنا ثانية إلى الجو النفسى لـ« الإله العظيم براون » مع زيادة فى استعمال الرمزية . وفيها يرفض ابن مسيحى ديانة أبيه ويرتاد العالم بحثاً عن إله ، فيجده فى الـكهرباء .

غير أنه يقع فى حب ابنة ملحد، وعندما تخدعه يقتلها. وفى النهاية يصعق نفسه فى الدينامو العظيم الذى هو صورة ربه ومعقد إيمانه . لكن المسرحى التراجيدى يكون دائماً سيء الطالع حين يذكرنا أحد موضوعاته المختارة بموضوع مشابه عولج كوميديا . وكهرباء أونيل ذات تشابه كبير مع السحب التى يصورها أرستوفانيس بطريقة مرحة فيجعل باحثاً قديما عن الحقيقة يتخذ منها إلها .

و إن كانت « دينامو » أحد أخطاء أونيل، فإنه فى « الحداد يلائم إلكترا » (١٩٣١) Mourning Becomes Electra يدنو من تحقيق أهدافه التراجيدية إلى أقرب حد وصل إليه فى أى من أعماله . فهو هنا يهرب من رمز الإله العقيم ، وتكتسب شخصياته الحديثة نبلا بارتباطها بتلك القصة التى سيطرت على خيال المسرحيين المتعاقبين كما لم تسيطر قصة أخرى منذ أيام إيسخيلوس الجليلة إلى أيام سارتر الأقل جلالا . والمسرحية مكتوبة فى صورة ثلاثية، وتأخذ لنفسها شكل مسرحية طويلة ذات أجزاء ثلاثة مستقلة : «العودة» ، «الطريدون» ، «الممسوسون» — تحكى قصة تقع حوادثها فى ختام الحرب الأهلية الأمريكية مباشرة . فجنرال مانون هو رب أسرة مانون فى نيوإنجلد ، متزوج من امرأة غريبة عن الإقليم تدعى كريستين ، وهناك إبن — أورين — يحب أمه بعاطفة ملتهبة خالصة ، وإبنة — لافينيا — تحس نحو أبيها بنفس العاطفة . وخلال غيبة الجنرال فى الحرب تنشأ علاقة غرامية بين كريستين وشخص يدعى آدم برانت — أحد رجال أونيل

القادمين من البحر — يتضح أنه ابن غير شرعى لجد لافينيا، وهكذا فهو أخ غير شقيق للجنرال . ويعود الزوج فترتاع الزوجة وتدس له السم ثم ترحل لتعيش مع برانت . وكان يمكن ألا تثير جريمتها شكوكا لولا كراهية لافينيا ، إذ تكتشف الفتاة السر المظلم وبصعوبة كبيرة تقنع أورين بالحقيقة ، فيطلق الرصاص على برانت بالقرب من كريستين التى تتحطم فتنتحر . وليهربا من هذه الذكريات ينطلق الأخ والأخت فى رحلة بحرية طويلة ، لكن فى هذه الأثناء يجد أورين أن عاطفته التى كان يكنها لأمه قد تحولت إلى لافينيا ، وإذ يعلم أنها تنوى الزواج يرتاع . وفى النهاية ينتحر ، بينما هى — وقد تمزق قلبها — تحبس نفسها فى بيت آل مانون المشئوم وتستقر هناك للوحدة وتعذيب النفس .

وخطة المسرحية ممتازة ، ولقد نجح أونيل فى جعلنا نؤمن بالقصة المريعة . وهو يكشف لنا عن الشخصيات فى دقة وجسارة ، فعلى الرغم من أنه لا يظهر آلهة الإنتقام على خشبة المسرح بصورة مجسمة فهو يكاد يجعلها تعيش على هذه الخشبة . لكننا فى نفس الوقت لا نقابل هنا الرؤيا العظيمة التى نبحث عنها فى التراجيديا . إن أونيل يقدم صورة مظلمة قبيحة ، لكن الجو الذى تفتتح به حركة المسرحية يستمر حتى النهاية دون انفراج نفسى أو اتساع للنظرة . فهذه حالة مدروسة ومعروضة بشكل رائع أكثر منها مسرحية تراجيدية قوية . والكلمات الأخيرة التى تخاطب بها لافينيا خادمتها الوفية سث تكاد تكون تلك التى تخاطب بها لافينيا نفسها :

« لا تخافى . لست بسالكة الطريق الذى اتخذته أمى وأورين .

إن هذا هروب من القصاص . وليس هناك من يقتص منى . أنا آخر سلالة مانون . على أن أقتص من نفسى ! إن العيش هنا مع الموتى هو حكم أشد من الموت أو السجن ! لن أخرج أبداً ولن أرى أحداً ! سأسمر وأحكم تسمير خشب النوافذ حتى لا ينفذ إلى الداخل ضوء الشمس أبدا ، سأعيش وحدى مع الموتى وأحفظ أسرارهم ، وأتركهم يطاردوننى حتى يتم التكفير عن هذه اللعنة وتستطيع نهاية سلالة مانون أن تموت (بابتسامة قاسية غريبة متمعنة فى هذه السنين من تعذيب النفس). أنا أعرف أنهم سيعملون على أن أعيش طويلا ! إن آل مانون وحدهم قادرون على أن يقتصوا من أنفسهم لأنهم ولدوا ! »

هـذا الحديث دليل على قصور أونيل اللغوى ، فحشد علامات التعجب هنا كما فى مسرحياته المتقدمة هو اعتراف منه بالضعف. ولا تظهر علامات التعجب تلك فى القطع التى تـكاد تـكون أحاديث فردية فقط ، فإليك مثلا مشهد قرب نهاية « الطريدون » حيث ينبىء أورين أمه بمقتل برانت :

كريستين : (فى بلاهة)

أنتما لم تذهبا ـ إلى بلاكريسج ؟

أورين :

لقد أخذنا القطار إلى هناك ، لكنا قررنا مواصلة الطريق إلى بوسطن بدلا من ذلك .

كريستين : (فى د ب)

إلى — بوسطن — ؟

أورين :

وفى بوسطن انتظرنا حتى وصل قطار المساء . وقابلنا ذلك القطار .

كريستين :

آه !

أورين :

كانت عندنا فكرة أنك ستغتنمين وجودنا فى بلا كريدج فتستقلين قطار المساء ذاك — وهذا ما فعلت ! وتبعناك حين زرت عشيقك فى كوخه !

كريستين : (محاولة السخط بشكل يدعو للرثاء)

أورين ! كيف تجسر على التحدث — ! (ثم بانكسار)
أورين ! لا تنظر إلى هكذا ! أخبرنى

أورين :

عشيقك! لا تكذبى ! لقد كذبت بمافيه الكفاية ياأماه!
كنت على ظهر السفينة أنصت ! ماذا كنت فاعلةلوا كتشفتنى؟
أكنت تحثين عشيقك على قتلى ياأماه ؟سمعتك تحذرينه منى!
لكن تحذيرك كان دون جدوى !

كريستين : (مختنقة)

ماذا — ؟ أخبرنى — !

أورين :

قتلته !

كريستين : (بصيحة رعب)

أوه — أوه ! كنت أعرف ! (ثم تتشبث به) لا —
يا أورين ! أنت — أنت تقول لى ذلك فقط — لتعاقبنى،
أليس كذلك ؟ أنت قلت أنك تحبنى — قلت أنك ستحمينى
— تحمى أمك — أنت لا تستطيع القتل — ؟

ليست هذه هى اللغة التى ننشدها من مسرحى عظيم حقاً .

وبعد هذا العمل فاجأ أونيل جمهوره بكتابة كوميديا « آه ، أيتها البرية » (١٩٣٣) !Ah, Wilderness التى يرتد فيها إلى مرحلة سابقة عليها بخمس وعشرين سنة . فريتشارد، وهو صورة لصبى وهب حب الأدب والحياة الرومانتيكية، يصدم جيرانه القانعين ويحظى من أب مقدر بالمشورة الحانية . وما من شك فى أن هذه مسرحية جيدة البناء إلى حد لا بأس به ، وإن كان بوسع عدد أصبع اليـــد من الكتاب المعاصرين الآخرين أن يخطوا مشاهدها . ثم يعود اللحن الرزين فى « أيام بلا نهاية » (١٩٣٤) Days without End حيث يستعمل أونيل حيلة مسرحية أخرى يبدو فيها التكلف . فلكى يقـــدم مأساة جون افنج —

الرجل الذى نسى رؤياه الأولى وكأنه يعود إلى إلهه مرتاعاً — يلجأ أونيل إلى جعل ممثلَين يعرضان شخصية واحدة بقصد الكشف عن مظاهر كياناتها المتعددة . وكل ما يمكننا أن نشهد للوسيلة التى رسمها أونيل لتحقيق غايته هو أنها ثقيلة مصطنعة .

وبعد ظهور « أيام بلا نهاية » أعلن أونيل أنه مشغول بكتابة سلسلة عظيمة من المسرحيات تصور قطاعا من الحياة الأمريكية . ونحن بطبيعة الحال لا يمكننا حتى التكهن بما كانت ستنتهى إليه هذه المسرحيات . كل ما يمكننا قوله هو أن المحاولة الأولى فى هذه السلسلة — « مجىء رجل الجليد » (١٩٤٦) The Iceman Cometh — هى مسرحية مخيبة للآمال جداً . فالشخصيات تتحدث أكثر من اللازم ، وفلسفة المشاهد مختلطة ، وتتكرر عبارة « أوهام أفيونية » دائماً أبداً حتى ليصيبنا الضنى . وهى تأخذ مكانها فى حانة كئيبة حيث تلتقى حثالة المجتمع وزبده ، وتتركز على هيكى بائع متجول اعتاد المجىء هنا فى فترات دورية ليسكر . وتفتتح المسرحية والرواد المألوفون يترقبون ظهوره فى لهفة . لكنه يعلن حين وصوله أنه قوّم ثم ينتقل إلى محاولة تقويمهم كذلك . وهكذا يجردهم من الأوهام والخيالات التى كانوا بها يتحملون الحياة . ويتضح أن هيكى قد قتل زوجته لينتشلها من شقائها إذ تحقق أنه سبب لها ألما وأسى ، ولكننا نكتشف فى نهاية المسرحية أنه قتلها لأنه كان فى الواقع يكرهها . ولا يستطيع امرؤ أن يدرك دلالة هذا الخليط من المشاهد القانطة ، بل ربما كانت آخر مسرحيات أونيل هى أفقرها جميعاً .

إن السبيل الدرامى لهذا المؤلف العجيب يمثل المسرح الأمريكى ككل من وجهة معينة . فلقد كان مسرح نيويورك أحد مسارح العالم العظيمة الحيوية منذ حوالى سنة ١٩١٨ حتى وقتنا الحاضر . ونحن حين نتأمل إسهامه إجمالا يجوز لنا أن نسلم عن طيب خاطر بأنه أبدى حيوية وقوة لا تضارعان فى أى مكان آخر خلال هذه السنين . غير أنه تعوزه اللمسات الأخيرة التى هى وحدها مبعث العظمة . وكأننا ندنو دائماً من مقصدنا ولا نصل إليه أبدا .

الفصل الثالث عشر

المسرح إبان الحرب وما بعدها

من البديهى أن التقدم المسرحى انهار تماماً فيما بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٥ فى ذلك الصدام الذى حطم الحياة المتحضرة جميعاً فى كل بقعة من بقاع العالم . ولم يمض على عام ١٩٤٥ وقت كاف يسمح لنا بأن نتبين الاتجاهات الرئيسية للغد القريب . غير أننا فى وسط الظلام يمكن أن نتبين على الأقل بصيصا من النور .

فهناك أولا حقيقة هامة، وهى استمرار نشاط المسرح الجاد فى تلك المراكز حيث كان يمكن لمثل هذا النشاط أن يقوم ولو فى ظل ملابسات كان من المحتمل ألا تثمر شيئاً على الإطلاق أو أن تنتج مجرد تسلية خفيفة على أحسن فرض . فلقد ظل المسرح الفرنسى حياً تحت نير الاحتلال الألمانى ، بينما كان الإنتاج المسرحى الذى تقدمه لندن وسط انهمار القنابل مختلفاً اختلافاً بعيد المدى عما كانت تتميز به السنون من ١٩١٤ إلى ١٩١٨ . ففى غضون الحرب العالمية الأولى كان الممثلون اللندنيون فى معظم الأحيان يستسلمون لعرض المشاهد التافهة، وهكذا

حرمت الجماهير لأربع سنين طوال فرصة مشاهدة مسرحية ذات هدف أفضل . أما السنون الست من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٥ ،فإن لم تكن تسمت بظهور مسرحيات جديدة (إذ كان معظم كتاب المسرح مشغولين بمسائل أخرى)، فهى لدهشة الكثيرين اتسمت على الأقل بسلسلة غير عادية حقاً من بعوث شيقة . فشكسبير أثبت شعبية فجائية ، ووجدت جماعة دونلد ولفت جماهير متلهفة على مشاهدة ما لديها من مسرحيات. فقدمت « الملك لير » و « العاصفة »و «ماكبث» و «عطيل» و«هاملت» و « ريتشارد الثالث » على مستوى عظيم . ونجحت « السيدة » سيبيل ثورندايك فى نقل «ماكبث » و « ميديا » على طريقتها الخاصة إلى تخوم قرى المناجم فى ويلز .

وهذه الجولات التى قامت بها سيبيل ثورندايك ذات دلالة،إذ ربما لن يجد مؤرخو المسرح الإنجليزى فى المستقبل سمة أعظم تمييزا لسنى الحرب هذه من نمو الاهتمام بالدراما هذا النمو غير العادى فى مناطق لم يكن يقدم لها من قبل سوى الأشرطة السينمائية .وفى ديسمبر ١٩٣٩ كانت جماعة صغيرة من المتحمسين فى خشية من أن تنطفىء الفنون تماماً، فحصلت على منحة من « وقف الحج » (١) وأنشأت « مجلس تشجيع الموسيقى والفنون » C. E. M. A.ومن الطبيعى أن يكون مجال نشاطهم محدوداً أول الأمر، لكن عندما أخذت القنابل تنهمر فى سنة ١٩٤١ اتضحت للمجتمع فى فجائية مذهلة

---

(١) مؤسسة أنجلو أمريكيه .

قيمة جماعات التمثيل الصغيرة المتنقلة — مثل جماعة مارتن براون — التى كان يرعاها هؤلاء المتحمسون . وسرعان ماتلقى « مجلس تشجيع الموسيقى والفنون » منحة من الخزانة وتحول إلى منظمة ثابتة ترعاها الدولة باسم « مجلس فنون بريطانيا العظمى » . وبواسطة جهود هذا « المجلس » قام ما يكاد أن يكون « مسرحاً قومياً » إقليمياً مكان « المسرح الملكى » الذى صانته بريستول لحسن الحظ منذ القرن الثامن عشر ، وساعد « المجلس » فى افتتاح مسارح بلدية جديدة فى أنحاء متعددة من البلاد .

وينبغى الاعتراف بأن « مجلس الفنون » يوجه جهوده حتى الآن نحو تقديم المسرحيات القديمة أكثر من توجيهها نحو تشجيع الموهبة المسرحية الجديدة ، لكن لا شك أن هذا كان حتمياً ولا شك أيضاً أن الحاجة الجوهرية هى تقرير الوسائل لملء الهوة الواسعة السحيقة بين جمهور رواد المسرح فى لندن وبينهم فى بقية البلاد . وحين نذكر أنه منذ تدهور « الفرق المحلية » فى القرن التاسع عشر ، حرمان عشرات المدن والبلدان ذات الأهمية النسبية طيلة أجيال فرصة مشاهدة أية مسرحيات على الإطلاق ، وذلك على الرغم من جهود « المسارح الدورية » ، حين نذكر هذا يحق للخدمة التى يؤديها « مجلس الفنون » أن توضع موضع الاعتبار والتقدير .

وإلى جانب « مجلس الفنون » نستطيع أن نذكر النمو المشهود

لـ« مسرح الوحدة » — Unity theatre — وذلك على الرغم من فاعليته فى نطاق مختلف تماماً. وقد قام أساساً سنة ١٩٣٦ وا كتسب مكانته إبان السنين التى سبقت الحرب مباشرة وفى أثناء الحرب. فالتمثيلية السياسية الإيمائية « أطفال فى الغابة » Babes in the Wood جذبت الأنظار إلى مجهودات هذا المسرح سنة ١٩٣٨ . وتلتها « حماقات كيس الرمل » Sandbag Follies مسرحية أخرى مشابهة سنة ١٩٣٩ ، وفى سنة ١٩٤١ قدم « مسرح الوحـــدة » « النجمة تغدو حمراء » The Star Turns Red لشون أوكيسى ، فزادت شهرته ، بينما جاءت سنة ١٩٤٤ « قواقع وشمبانيا » Winkles & Champagne مسرحية مرحة جامحة الخيال تحكى قصة صالات الموسيقى .

ومع أن « مسرح الوحدة » كان فى منشأه مجرد هيئة من الهواة فقد نما أكثر وأكثر نحو الاحتراف فى تطوره ، ولا ينبغى أن يداخلنا الشك فى أن نشاطه المتزايد مكمل لعمل « مجلس الفنون » ، وذلك بنشر الاهتمام بالدراما بين قطاعات من المجتمع كان المسرح قد مات بالنسبة لها منذ عهد طويل .

وهناك فى الولايات المتحدة حركات مشـابهة تقوم على قدم وساق ، فقـد بذلت إبان العقد الرابع من هذا القرن جهود باســلة لتشجيع المسرح المحلى فى طول الاتحاد وعرضه ، ومع توقف القتـال تتابعت هذه الجهود من جديد فى حماسة أكثر . وقد لا يكون هنـاك

ما يضاهى « مجلس الفنون » تماماً ، لكن « مؤتمر المسرح القومى » الذى ترعاه مؤسسة روكفلر هيئة يمكن على الأقل أن تقترن بالنواة الأولى التى قام منها « مجلس الفنون » . وإلى جانب هذا توجد هيئات أخرى قامت منذ وقت أقرب وانكبت على أن تقدم لجمهور المسرح إنتاجا مديداً دسماً . إن فى بريطانيا وأمريكا رغبة حارة شاملة ملحة لزيادة جمهور المسرح والتأكد من أن نفائس المسرح لن تنسى وسط الظروف المسرحية التى تنحو إلى التجارية أكثر فأكثر .

غير أن البعث ليس هو المجال الذى نهتم به اهتمامنا بالخلق . ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نفصل بين المساهمات المسرحية منذ سنة ١٩٣٩ وتلك التى سبقت اندلاع الحرب مباشرة . فقد قدم كثيرون من كتاب المسرح الذين احتلوا أبرز مكانة فى العقدين الثالث والرابع - منهم أونيل - قدموا أعمالهم الأخيرة إبان السنين القليلة الماضية . بل إن بعض الكتاب الأكثر حداثة والذين يبدو أنهم ينتمون إلى سنى الحرب وما بعدها كانوا يقومون بتجارب على خشبة المسرح قبل أن تقضى ألمانيا على السلام بزحفها على بولندا . ومع ذلك فنحن نستطيع أن نقسم هؤلاء الكتاب على نحو عام ونخص بتأملنا الحاضر أولئك الذين جاء إنتاجهم الأول إبان السنين الثمانى الأخيرة أو الذين التفت إليهم الجمهور لأول مرة فى هذه الفترة .

أما فيما يتعلق بالشكل الدرامى فليس لدى المسرحيين الأمريكيين الشبان ما يقدمونه لنا ، فعملهم واقعى لا يكاد يتباين ، وعلى الرغم من أننا نلتقى ببعض المشاهد القوية فإن الإنطباع الذى يعلق بنفوسنا هو أنهم يعملون بصورة أساسية فى نطاق سبل تمنعهم من أن يدركوا ما وراء المحيط المادى المباشر وهو ما حاول أونيل إدراكه . إن الكثيرين منهم غاضبون متمردون على الأخطاء الاجتماعية التى حولهم ، لكننا نبحث سدى عن أية رؤيا تكون أكثر رحابة . إننا نستطيع أن ننعت مسرحهم بأنه تنديدى سلبي أكثر من كونه مبدعا إيجابيا .

ولقد جـذبت مشكلة الزنوج مؤلفين عديدين . فليليان سميث Lilian Smith تقدم فى « فاكهة غريبة »(١٩٤٦)Strange Fruit دراسة لحب شاب يتسم بالضعف لفتاة سمراء البشرة . وفى « جيب » (١٩٤٦) Jeb يناقش روبرت آردرى Robert Ardrey مشاكل الزنوج دون تأثير كبير . وربما كانت أجمل مسرحية حديثة فى هـذا الموضوع « الجـــذور عميقة » (١٩٤٥) Deep are the Roots لجيمز جاو James Gow وأرنو ديسو Arnaud d'Ussau . وكان هذان الزميلان قد حققا لنفسيهما الرفعة سنة ١٩٤٣ بمسرحيتهما « غداً الدنيا » Tomorrow the World التى قد نجد فيها صدى خافتا لـ «ساعة الأطفال » Children's Hour ، ومع ذلك فهى تعطينا صورة مريعة لصبي ألمانى ضربت جذور الشر فى أعماقه حتى أن تغيير المناخ البيئى لا يستطيع أن يحول صفة هـذا الشر . وتكشفت مهارة المؤلفين الفنية ومعالجتهما القوية للشخصية المسرحية إلى مدى أبعد فى مسرحيتهما الثانية « الجذور عميقة » حيث يناقشان مشكلة ضابط زنجى يعـود إلى محيط مدنى لا تعنى فيه الأشرطة التى على صدره والنجوم التى على كتفه شيئا بالنسبة لمجتمع أبيض منغمس فى التعصب والكراهية .

وتشبهها « قرار » (١٩٤٤) Decision لادوارد شـودوروف Edward Chodorov ، وهى دراما مثيرة عن جندى شاب يعود من الجبهة ليكتشف أن بلدته أعتنها نفس العاطفة الفاشية الباغية التى كان يقاومها فى الخارج . وكان هـــذا المؤلف

قد اشتهر من قبل بمسرحية « سيدة رؤوم »(١٩٣٥) Kind Lady .
وهو يمتلك مهارة مسرحية لا شك فيها . أما « كلهم أبنائى »(١٩٤٧)
All my Sons لآرثر ميلر Arthur Miller فموضوعها مختلف وإن
كانت وليدة المزاج النفسى ذاته وتتسم فى قصتها خطا ضاريا. وهى
تحكى قصة أب فاضل يكسب ماله من مصنع صغير لإنتاج المحركات. وفى
رغبته لأن يوفر حياة أفضل لأسرته يرضى بشحن آلات غير سليمة
الصنع للاستعمال فى الحرب ، ولا يهزه الإحساس بالواجب خارج
محيطه العائلى المباشر إلا حين يعود أحد أبنائه الجنود . لكنها ليست
بالمسرحية العظيمة على الإطلاق، وإن امتازت بالقوة والحماسة المتدفقة.
ولنا هنا أن نذكر أيضا « حال الاتحاد » (١٩٤٥) The State of
the Union لهوارد لندسى Howard Lindsay وراسيل كروز
Russel Crouse المؤلفين اللذين أنتجا سنة ١٩٣٩ كوميديا «الحياة
مع أبى » Life with Father . و « حال الاتحاد » هجوم مرير على
السياسة الحزبية الأمريكية تبين كيف يصبو رجل صناعة ثرى إلى
منصب الرئاسة بتشجيع من عشيقته التى تمتلك عدداً من الصحف
الجمهورية ، وكيف أنه فى هذه المغامرة يقع فريسة الآلة الحزبية فتصبه
فى قالبها . إنها وثيقة شيقة لا تكاد تستحق الاعتبار كمسرحية .
وفى « الأمريكى الرائع » (١٩٤٦) The Magnificent American
يتجه إيمت لافرى Emmet Lavery إلى معالجة حياة أوليفر وندل
هولمز العظيم .

ولقد حظى تنسى وليامز بالكثير من الشهرة فى السنوات القليلة

الأخيرة ، لكن الوقت لا يسمح لنا بعد بالقول عما إذا كانت تكمن فيه عناصر العظمة الحقة . فـ « الحيـــوانات الزجاجية » (١٩٤٤) The Glass Menagerie التى جذبت إليه الأنظار بعد بضع سنين من تجريب مغمور مسرحية أجاد كتابتها ،وإن كان موضوعها ونهجها فى رسم الشخصيات مخضبين بأصباغ عاطفية فاقعة . وقد تكون هناك معان أكثر عمقا فى «عربة اسمها الرغبة »(١٩٤٧) A Streetcar Named Desire ، ومع ذلك فهذه القصة الرجسة عن الجنس فى نيو أورلينز لا تقـــدم إلا القليل لعالم يلتمس أشياء أوسع وأرحب . إنها سليلة مباشرة لمسرحية هاوبتمان «قبل الشروق» Before Sunrise .

وهناك فى محيط الكوميديا عملان يتطلبان لفتة عابرة : « فحل الحيوان » (١٩٤٠) The Male Animal لجيمز ثيربر James Thurber وإليوت ناجنت Elliott Nugent و « هارفى » (١٩٤٤) Harvey لمارى تشيس Mary Chase . ومع أنه من من غير المحتمل أن تغدو أية من المسرحيتين أثراً دراميا خالدا ، فإن الأولى تستخلص الكثير من الفكاهة الجادة من شخصية الأستاذ تومى تيرنر الذى يصير فحلا من الحيوان حين يظن زوجته مدلهة بجو فيرجسون رجل الأعمال الناجح ، بينما تتسم المسرحية الأخرى بالمهارة فى معالجتها الرقيقة لذلك السكير المحبوب الودود الذى يحكى لنا وهو جد متيقن عن صديقه الأرنب الأبيض الكبير حتى لنكاد نقبل هلوسته كحقيقة .

وعلى العموم فهذا خليط هزيل من صور مسرحية ليس من بينها واحدة يترك فينا خالقها إحساساً بالقوة الحقة . إن بعضها مخاص وبعضها ساخط بينما البعض الآخر ينظر للحماقات الإنسانية نظرة مازحة لطيفة ، لكن الصدق والسخط والمزاح اللطيف ليست بالعناصر الكافية لإنتاج مسرحيات رفيعة .

الدراما فى انجلترا

إن قصة الدراما فى لندن أقل تألقاً ، غير أننا لو أدخلنا فى اعتبارنا عمل كتاب قليلين كانوا قد أخذوا يوطدون مركزهم قبيل سنة ١٩٣٩ فلن يصبح السجل مظلما تماما .

لقد وجدنا من الطبيعى أن نعالج رجالا من أمثال بريستلى وبرايدى وأوكيسى وكواردوووليامز فى موضع آخر لأنهم حظوا بكامل شهرتهم فى العقد الثالث ، ولكن علينا أن ننبه إلى أن كل واحد منهم حظى بقوة جديدة فى هذه السنين الأخيرة . فمسرحيات «جاءوا إلى مدينة» و «السيدة بولفرى» و «ورود حمراء لى» و «الروح المرحة» و «ريح السماء» — كل هذه تنتمى إلى العقد الرابع . ثم إن سرد هذه الأسماء يشير إلى أن المسرح الإنجليزى ليس مقيداً بالتقليد الواقعى كما هى حال المسرح الأمريكى ، فإن إدخال الخوارق على هذا النحو المرح فى كوميديات برايدى وكوارد ، وتدفق ثروة أوكيسى البيانية ، وتجارب بريستلى فى فلسفات الزمان والمكان تحكى كلها قصة تختلف كل الاختلاف عن قصة المسرح الأمريكى .

صحيح أن «صبى ونسلو» (١٩٤٦) The Winslow Boy غدت واحدة من أكثر المسرحيات الحديثة شعبية ، وهى لتيرانس راتيجان المؤلف الذى حقق مكانته بكتابة سلسلة من المهازل الخفيفة ، ثم بات جلياً

أنه يهدف إلى أشياء أرفع. و « صبي ونسلو »واقعية تماماً مثلها فى ذلك
مثل مسرحية راتيجان الأخيرة « قصة براوننج » (١٩٤٨)
The Browning Version وهى صورة مؤثرة لمعلم فاشل . ولنا أن
نشير هنا إلى أن الأهمية المعطاة للمدرسة والأطفال قدرددها مسرحيون
آخرون فى ذاك الوقت . فريجنالد بكويث Reginald Beckwith
يعالج فى « لهو الطفولة » (١٩٤٧) Child's Play مصير الشباب فى
بيت لاحب فيه، بينما يعطينا و . تشيتام سترود W.Chetham Strode
مسرحيته العاطفية المسماة «فأر التجربة » (١٩٤٥) The Guinea Pig
كمعالجة لموضوع الصبي الفقير المنبت فى مدرسة خاصة، كما يزودنا بدراما
جنديته العائد فى « مسز بارنجتون الشابة » (١٩٤٥) Young Mrs.
Barrington وبدراسته الاجتماعية فى «الوميض» (١٩٤٧) The Gleam .
وتعالج مسرحية « الطفلان » (١٩٤٣) The Two Children
لبيتر باول Peter Powell الحياة العائلية إبان الحرب ، أما « ادوارد
ولدى » (١٩٤٧) Edward my Son لروبرت مورلى
Robert Morley ونويل لانجلى Noel Langley فهى تثير توتراً
دراميا بالمقابلة بين أب طموح وابنه التافه. و تبحث جوان تمبل
Joan Temple مشاكل إيواء الجنود المحاربين بالأسلوب الواقعي فى « لا
مكان بالخان » No Room at the Inn ، بينما يزودنا رونالد آدم
Ronald Adam بصورة عن القوات الجوية فى « صيف انجليزى »
(١٩٤٧) An English Summer . أما « رسالة إلى مارجريت »
(١٩٤٧) Message for Margaret لجيمز باريش James Parrish

و « ثنائى ليدين » Duet for Two Hands لمارى هيلى بل Mary Hayley Bell فتوضحان أن هذا الأسلوب الواقعى ما زال ذا أنصار، وإن كان يتسم بمنحى سيكولوجى ذى صور ملودرامية .

ومن بين هؤلاء الكتاب اثنان بالذات جذبا الأنظار على نحو يستحق الاعتبار . فبعد أن حظى بيتر أوستينوف Peter Ustinov بتقدير النقاد لمسرحيته « بيت الحسرات » (١٩٤٢) House of Regrets التى تأخذ المنفيين الروس فى لندن كموضوع لها ، قدم « أنف بانبورى » (١٩٤٤) The Banbury Nose وهى دراسة شيقة إن لم تكن مرضية تماما لعائلة عسكرية تتبع أجيالها من الحاضر إلى الماضى . ونال وليام دوجلاس هوم William Douglas Home تقديرا مشابها لدراما السجن « ولقد كان باراباس » (١٩٤٦) Now Barabbas ، بينما تكشف مسرحياته الأخيرة ، وأهمها المسرحية السياسية الساخرة « مئات تشيلترن » (١٩٤٦) The Chiltern Hundreds عن غريزته المسرحية .

غير أنه لا شىء فى هذا المجال يضارع الأهمية التى نعلقها على بعث الدراما الشعرية على هذا النحو غير العادى . فبعد توقف القتال مباشرة أقيم « مسرح الشعراء » Poets'Theatre ، ومنذ ذلك الحين وممثلون عديدون من أبرز ممثلى لندن يحظون بالنجاح والاستحسان فى عرضهم لأعمال الشعراء المعاصرين . وإبان سنتى ١٩٤٥ — ١٩٤٦ راح جمهور صغير ولكن له أهميته يكبّر لمسرحيات من مثيـــلات « المغتال »

The Assassin لبيتريتس وهى معالجة ماهرة لقاتل لنكولن ، و «رجل الجبل العجوز » The Old Man of the Mountain وهى صياغة نورمان نيكلسون الحديثة لقصة إيليا وآخاب، و «هذا الطريق إلى اللحد» This Way to the Tomb لرونالد دنكان Ronald Duncan عن القديس أنتونى، و « المصنع التابع » The Shadow Factory لآن ردلر Ann Ridler وهى ضرب من مسرحية عصرية عن الميلاد . ثم جاء ظهور كريستوفر فراى Christopher Fry فى دنيا المسرح. فقبل سنة ١٩٣٩ كان هذا الشاعر قد نشر « الصبى ذو العربة » The Boy with a Cart وهى عمل دينى كورالى شبيه إلى حد ما بأسلوب إليوت ، وفى سنة ١٩٣٦ أظهرت « عنقاء شائعة» A Phoenix too Frequent القائمة على موضوع «أرملة أفيوس » بأبياتها المليئة بالبكاء أن المؤلف ذو أفق متسع وأصالة مشهودة . وفى خلال سنتى ١٩٤٩، ١٩٥٠ جاء نجاح « ليست السيدة للحرق» The Lady's not for Burning و «فينوس تحت المراقبة » Venus Observed و «حلقة حول القمر » Ring Round the Moon (عن أنوى).ولا شك أن جزءاً من التهليل الجماهيرى لهذه المؤلفات يجب أن يعزى إلى نجوم التمثيل من أمثال جون جلجود وسير لورانس أوليفييه وبول سكوفيلد، فقد حمل هؤلاء الممثلون المسرحيات إلى جمهور أضخم ، وإن كانت قيمة المسرحيات الجوهرية هى التى ظفرت لها أساساً بنجاحها .

إن ما فعله فراى هو بعث إيقاعات نظمية تناسب الإلقاء المسرحى

وتخاطب الوجدان الحديث فى نفس الوقت ، وذلك لكى يثبت أن لا داعى للدراما الشعرية أن تكبل نفسها بالحدود الضيقة للموضوعات التراجيدية والدينية، ولكى يحمل إلى المسرح مظهرا قوى المرح حى الخيال فلم يكن حديث نقاد عديدين عن « اليزابيثيته » إذن دون باعث . ولقد أتسم العمل الدرامى للشعراء الرومانتيكيين الأول بهذه الصفة الإليزبيثية ، لكن المسرحيات التى تحضرنا بالنسبة لهم هى « ماكبث » و « هاملت » ، أما بالنسبة لفراى فإن أفكارنا تنطلق إلى السطور ذات البراعة والحذق الفنى - سطور « خاب سعى العشاق » . وتتضمن الصفة بالنسبة لهم وجود أصداء محاكاة الإليزابيثيين فى حوارهم، لكننا نرى فى فراى شبهاً مزاجياً . إن أشعاره الطافحة بالصور الغنية الموقظة تتغنى بلحن حديث . فليس فى الكلمات أو الإيقاع أو التركيب اللغوى ما يشير إلى النقل من أنغام شكسبير فى سطور كهذه :

مداجاة ، جيسى ، لقد استقر الصقيع
لسنين فوق لحيتى المجزوزة . وخلفتنى عصافير الجنان
ومثيلاتها الطيور النازحة الأخرى من شهور خلت

أو

إن العزة تدب على أربع .
فنحن فى الواقع لا نكاد نراها
رافعة رأسها
فى دروب الناس

أو

التجيم إذا . إنك لا تستطيع
أن تقذف بإنسان لقاء السماء دون أن تتوقع
بخاراً من السحر يتكثف
فيلل رموشهم (١) .

وبما كانت مسرحياته ماتزال حتى الآن تكشف عن حذق أعظم فى صوغ الكلمات وفى اللعب البارع بالأفكار عنها فى تطور الخطة المسرحية ، مثلها مثل شكسبير فى «خاب سعى العشاق» ، غير أن تقدم الفن المسرحى يدل على أنه قبل أن يولد نوع جديد من المسرحية لا بد أولا من أن يتشكل قالب وجودها . إنا إذ ننصت إلى سطور إليوت اللاحقة وإلى بوارق فراى البارعة يحق لنا أن نعتقد أن مسرح لندن أصبح أقرب إلى استرداد الدراما الشعرية الحقة عما كان عليه كل هذه القرون الطويلة منذ موت شكسبير .

---

(١) من «فينوس تحت المراقبة»

تجارب متنـــوعة

ونحن إذ نذكر هذه الجهود فى المنحى الشعرى ينبغى أن نشير إلى محاولات شبيهة فى جارتنا دبلن . فمن أيرلندا تجيئنا مسرحيات مرحة مثل «سعيد مثل لارى» (١٩٤٧) Happy as Larry ، ذلك النشيد الملودرامى لدونا مكدونا Donagh Mac Donagh . وقد انبثقت هذه المسرحية من «مسرح الليريك» (الغنائى) Lyric Theatre، وهو هيئة يديرها أوستن كلارك Austin Clarke الذى كان ولا يزال يوجه جهوده كلها نحو إثارة الاهتمام الجماهيرى بالدراما الشعرية . وهناك من بين أعمال كلارك نفسه — ومعظمها من ذات الفصل الواحد — عملان جديران باعتبار خاص وهما المهزلة الشعرية «صيام أسود» (١٩٤١) Black Fast و «فيكونت بلارنى» (١٩٤٤) Viscount Blarney . ولقد حقق «مسرح الليريك» الكثير حتى الآن ، ولنا أن نتوقع منه أكثر فى المستقبل .

وينبغى بالطبع أن ننظر الى هذه الجهود نظرة شبيهة نوعا بنظرتنا إلى جهود «مسرح مركيورى» Mercury Theatre بلندن. والمسرحيات الإيرلندية الحديثة تتخذ فى معظمها القالب الواقعى المعتاد . إلا أن مسرحية والتر ماكين Walter Macken «قصور منجو» (١٩٤٦) Mungo's Mansións تستحق الاعتبار ، فهى تكشف عن قوة وحدة على الرغم من إفتقارها إلى خصوبة حوار أو كيسى .

وهى تحكى عن الملك المنجوى الذى كسب جوائز السباق فتغيرت
حياته . وجديرة بالذكر أيضا مسرحية فرانك كورفى Frank Corvey
« الصالحون ذوو جسارة » (١٩٤٥) The Rhighteous are Bold
التى تتناول فتاة أيرلندية تعود من زيارتها لانجلترا وقد تملكها شيطان.

والدراما تجد لها الآن تربة خصبة فى أقطار متعددة ، لكن ربما
كانت هناك عاصمة أوربية واحدة هى التى توحى بأن نهضة مسرحية
أصيلة فى سبيل البعث . ليس للمرء أن يتوقع من ألمانيا الكثير فى ظل
الظروف الراهنة ، وإنه لمن المدهش حقا أن مثل هذا العدد من المسرحيات
قد كتب هناك إبان السنين الثلاث الأخيرة . فجوزيف نواك
Joseph Nowack يأخذ جان دارك موضوعا لمسرحيته « جان فى روان »
(١٩٤٨) Johanna in Rouen ، وبول هلفج Paul Helwig
يعالج غارة أتلا على روما فى « البربرى » (١٩٤٨) Der Barbar ،
وجونتر فايزنبورن Günther Weisenborn يبعث روح أسبانيا فى عصر
النهضة فى « زفاف أسبانى » (١٩٤٨) Spanische Hochzeit .
بل إن ثيو لنجن وفرانز جريبتز Theo Lingen and Franz Gribitz
يلتفتان الى الماضى سعيا وراء كوميديا هازلة فى « ثيوفانيس »
(١٩٤٨) Theophanes . وتقدم هذه المسرحية الأخيرة
كاتبا منهمكا فى دراسة روما القديمة ، وفجأة يدق جرس « التليفون »
وسرعان ما يجد الكاتب نفسه فى محادثة ثم فى مقابلة فعلية مع شيشرون
ورفاقه . وتظهر إلى جانب هذه المسرحيات التاريخية — كما هو

متوقع — مسرحيات أخرى تبذل فيها محاولة لمعالجة مختلف أوجه الحياة الحديثة. وآخر واحدة من هذه هى « خارج الباب » (١٩٤٨) Draussen von der Tür لولفجانج بورشيرت Wolfgang Borchert، وهي معالجة محتدمة لمصير الجندى العائد على طريقة مسرحيات سابقة من مثيلات « دومونت » (١٩٢٤) Duoaumont لإيبرهارد مولر Eberhard Möller.

وتبدى الأقطار الاسكندنافية إهتماما مشابها مع إعطاء أهمية كبرى لموضوع التعاون مع الأعداء ومقاومتهم. ففى «وليمة الذكرى» (١٩٤٦) Minnefesten لهانز هايبرج Hans Heiberg النرويجى وفى ، «الراقصون على الحبل»(١٩٤٥) Linedansere لآرثر أومرى Arther Omre تتبدى مهاجمات مريرة لأولئك الذين كانوا على الأقل مستعدين لعدم اتخاذ أى دور فعال ضد الألمان وإن لم يعملوا معهم . والحالة النفسية ذاتها تبعث الحياة فى المسرحية السويدية « إلى الجياد » (١٩٤٦) Rid i Nutt لولهلم موبرج Vilhelm Moberg. وهناك فى الدانيمرك كارل أريك سويا Carl Erik Soya المؤلف الذى بدأ حياته الكتابية فى العقد الثالث، وهو مشغول الآن برباعية هائلة عن الحياة الحديثة ، وقد أتم منها « خيطان » (١٩٤٣) To traade والمسرحية السيكولوجية « مهلة ثلاثين سنة » 30 aars henstand . ويقدم نود سوندربى Knud Sonderby

دراسة لتأثير الأم الشريرة على أبنائها فى « امرأة زائدة عن الحاجة »
(١٩٤٢) En Kvinde oveflodig . وفى فنلندا تقدم ماريا جيتونى
Maria Jetuni دراسة ناجحة للقرن الخامس عشر فى « كلاوس سيد
لوهيكو » (١٩٤١) Klaus Louhikkon Herra . ويبدو أن أعظم
هؤلاء المسرحيين أهمية هو ستيج داجرمان Stig Dagerman السويدى
صاحب المسرحية الرمزية الحديثة الآخاذة « المحكوم عليه بالموت »
(١٩٤٤) Den döds dömde وصاحب صورة الشاب الشاحب فى ظل
أخيه الأكبر الذى قتل فى الحرب فى مسرحية « ظل مارت » (١٩٤٨)
Skuggan av Mart . وهما مسرحيتان غنيتان بالرجاء المعقود عليه.

غير أنه باستثناء المؤلف المذكور أخيرا لا تكاد هذه الجهود
المتعددة توحى بمولد أسلوب مسرحى متميز جديد أو بقرب بزوغ
أى نجم جديد فى سماوات المسرح.

الدراما فى فرنسا

لكننا نحس فى باريس بوجود حركة مسرحية تسغى وراء سبل جديدة يرجى منها مستقبلا يانعا .

ولقد اعترض الاحتلال الألمانى سبيل المسرح الباريسى بشكل خطير . لكن حتى خلال ذلك الوقت انبعثت حيوية أخاذة ، بينما حملت إلينا مواسم ما بعد الحرب مسرحيات عديدة شيقة الشكل والمضمون وإن كان ذلك لا يستتبع أن تطيب لنا كل منها . ولقد كانت السبل التى اتخذها الكتاب المسرحيون متعددة حقاً حتى ليصعب أن نعرف أفضل الطرق لمعالجتهم .

وربما أجزنا لأنفسنا على سبيل التيسير أن نبدأ بذلك المؤلف الذى شغل حلبة المجادلات العامة أكثر من أى مؤلف آخر فى المدة الأخيرة وهو جان بول سارتر . إن « الوجودية » التى يقترن بها اسمه ليست ذات خطورة كبيرة ، فالمذهب الوجودى كموقف أكثر منه كفلسفة محددة يمكن أن يعتبر إلى حد كبير امتداداً للمذاهب السرياليين وغيرهم ممن جعلوا السنى ما بين الحربين صوتاً مجلجلا ، فهو فى الحقيقة مثل هذه المذاهب يعترف بوجود قوى فى الانسان ، خارج نطاق الإدراك كلية ، لكنه فى نفس الوقت لا يقترح أن يركز كل اهتمامه على مثل هذه القوى . فالوجودى بالأصح يعلن أن الإنسان إذ ينكب عقلياً على تقييم أى مظهر للحياة ، تواجهه طيلة الوقت وتريعه مدركات ليست

فقط خارج نطاق العقل بل مناقضة له تماماً. لذا فهناك فى الحياة الإنسانية سخرية وتناقض موجودان أبداً . وسخرية التناقض هذه على وجه التحديد هى التى ينادى الوجوديون بوجوب كونها مادة الفن .

وهم بنظرتهم هذه لا يوردون شيئاً جديداً. فشكسبير ، حين جعل هاملت يفكر فى معجزة الإنسان التى هى فى النهاية مجرد جوهر من تراب، وجودى حقاً ما دمنا نأخذ فى اعتبارنا « الفلسفة » الأساسية ، لأن كيركجارد الذى غالباً ما يعتمد عليه المحدثون أسس تفكيره على التناقض الواحد الجوهرى : التناهى المرتبط بطبيعة الإنسان الخالدة . إن ما يميز سارتر هو المرارة العجيبة التى يعبر بها عن التناقض ، فكأنه يركز على جوهر التراب أكثر من تركيزه على معجزة الإنسان . ويختار سارتر أن يستخدم فى صالح القبح ما منحه من موهبة عالية لا شك فيها ، وما منحه من غريزة لابتكار مشاهد مسرحية فعالة ،فهو يحب كل ما هو عفن ، عطن ، وهو فى صوره يظهر ولعاً عجيبا بالاستعارات والتشبيهات المأخوذة من عمليات الهضم،حتى لينطبع فى نفوسنا أنه بينما كان هاملت يفكر أساسا فى الإسكندر يفكر سارتر أساسا فى النواجيذ .

ومن الواضح أن هناك سلسلة أخرى من التناقضات تبعث الحياة فى فكر هذا المؤلف . فالإنسان يقيم الدنيا الاجتماعية التى يعيش فيها ، ومع ذلك فكل فرد يجد نفسه فى موقف لا سلطان له عليه ، وهنا يضطر أن يتصرف (لو عاش) دون أن يعمل بالضرورة الأشياء التى

كان ينبغى عملها ، إنما يعمل الأشياء التى يبدو أنها تقدم أفضل الاحتمالات. وهكذا فالفرد يوضع أمام مائدة قمار كبيرة ويقامر طبقا لإلهامه ، والكرة التى تدور على حافة العجلة قد تقف عند الرقم الذى اختاره والأغلب أنها ستتجاوزه . وإلى هذا تضاف فكرة أخرى . فالإنسان حيوان اجتماعى ، ومع ذلك فكل فرد كيان وحيد فى نفس الوقت ، نعيمه وجحيمه بداخله ، وهذا التناقض يعنى أنه على الرغم من كوننا مجمعين فإن أرواحنا تبقى كيانات وحيدة دائما .

ونجد تعبيرا لهذه الشرائح من الفلسفة فى مسرحيات سارتر التى تعطيها نزعتها المميزة . ففى « لا مخرج » (١٩٤٤) Huis Clos يقدم لنا ثلاثة موتى فى جهنم : جارسان ، أينستل ، أينيز ، لكنها جهنم بلا نيران . إنها قاعة استقبال فى الامبراطورية الثانية، والآلام المنصبة على الملعونين هى الآلام التى يخلقها هؤلاء الثلاثة الذين حكم عليهم أن يعيشوا أبدا معا فى شقاء التوتر العصبى . فجارسان المستبد وإينيز الشاذة جنسيا وإيستل قاتلة الأطفال لا أمل لهم الآن فى الهرب من بعضهم البعض .« إن جهنم ... هى الناس الآخرون » فى رأى سارتر. و « الذباب » (١٩٤٣) Les Mouches أكثر تمثيلا لسارتر ، فقد أخذ المؤلف مناقصة أورست لإعادة معالجتها ، وفى تناوله للموضوع الذى وضع على خشبة المسرح بهذه الكثرة يمكننا فى التو ملاحظة خصائص أسلوبه : قربات النقمة يصبحن ذبابا تضرب به

آرجوس ، ويحمل العفن بين أهلها ، ذبابا هو صور من الكائنات الآدمية التى تقطن داخل تخوم المدينة . يقول المعلم :

« إن آرجوس هذه مدينة الكابوس . صرخات الرعب الحادة فى كل مكان ، الناس يهلعون لحظة تقع عيونهم عليك ويسرعون بالاختفاء كالخنافس السود فى آخر الشوارع الساطعة » .

إن مدنا أخرى باليونان تتمتع بالسعادة ، أما هنا فعبادة الموتى والاعتراف الذى لاينقطع بالخطيئة . وواجب على إلكترا نفسها غسيل ملاءات القصر القذرة . وأورست لا يرغب فى عمل شىء ومع ذلك فهو يحس بحاجة ملحة إلى أن ينتمى إلى مكان ما وهو يمشى فى مدينته التى نشأ فيها غريبا ملاحظا :

« ياليتنى كنت أدرك أن هناك شيئا أستطيع عمله ، شىء يتيح لى الانتماء إلى المدينة ، أنى ولو حتى بجريمة أستطيع أن أجد لنفسى مكانا فى ذكرياتهم وآمالهم ومخاوفهم ، وأملأ الفراغ بداخلى ، نعم حتى ولو كان على أن أقتل أمى — »

وأخيرا يضع فكرته فى عبارات أوضح:

« ماذا يهمنى من السعادة ؟ إنى أريد نصيبى من

الذكريات ، أريد تربتي التي أنبتتني ، أريد مكاني بين
رجال آرجوس » .

وهكذا يمضي إلى رسالته . وربات النقمة — خادمات الآلهة — تحاول يائسة أن تفرق بين أورست وإلكترا . أما هي فتخلى الربات عنها إذ تعرض أن تكرس حياتها للتفكير ، لكن أورست يرفض العرش الذي يقدم له إن تبرأ من جريمته ، وهو وحده يقف متحديا الآلهة ويغدو بالتالي موضع مقتهم الغيور .

وتظهر أوجه أخرى من اهتمامات سارتر في « موتى بلا قبور » Morts sans sepulture(١٩٤٦) حيث يستعمل كل الحيل لتصوير أقصى أنواع الرعب المسرحي بما في ذلك تعذيب أحد سجناء المقاومة على أيدي شرطة فيشي ، وفي « العاهرة المحترمة » (١٩٤٦) La Putain respectueuse وهي معالجة تهكمية لإعدام الزنوج في الولايات الجنوبية بأمريكا . وفي هاتين المسرحيتين كما في كل أعمال سارتر انجذاب متطرف نحو عذاب الحياة ، وهو اتجاه قد يبدو في غلوه أنه يضع سارتر في مستوى بعض الكتاب الطبيعيين اليائسين الذين ظهروا في بداية هذا القرن . ومع ذلك فسارتر يظهر عاطفة أصيلة نحو خلق نوع جديد من التراجيديا يكون فيها الموقف وليست الشخصية هو القوة الأكثر سيطرة ، فهو يقول :

« إن الرجل الحر داخل إطار ظروفه هو الرجل الذي يختار

لغيره — سواء أراد أم لم يرد — حين يختار لنفسه . هذا هو مادة مسرحياتنا . . . . وفى هذا نعود لفكرة التراجيديا كما رآها الإغريق » .

فأشخاص هذه المسرحيات القديمة ، كما يؤكد هو ، يجمعون فى أنفسهم «شحنات عاطفية لها أصلها العميق فى داخلنا ، وتعابير عن عزيمة لا تقهر — تعابير هى تأكيدات لمجموعات من القيم والحقوق مثل حقوق المواطن وحقوق الأسرة والأخلاقيات الفردية والأخلاقيات الجماعية وحق القتل وحق الكشف للكائنات البشرية عن حالتها التى تستحق الرثاء ، وهكذا » . إن رؤياه على الأقل هى رؤيا كاتب تراجيدى .

ويقترن ألبير كامى Albert Camus بسارتر اقترانا وثيقا . والبير كامى هو مؤلف «سوء فهم» (١٩٤٤) Le Malentendu و «كاليجولا» (١٩٤٥) Caligula . والأولى ليست مسرحية ماهمة ، وهى تقوم على الأسطورة القديمة التى كانت مألوفة من قبل على خشبة المسرح وتتناول أبوين قتلا دون قصد أبنهما العائد بعد طول غياب . والقصة تغدو فى يدى كامى حكاية امرأة مسنة تعيش وحيدة مع ابنتها ، وتحلمان معاً بشىء واحد فقط — جمع مال يكفيهما للابتعاد عن المدينة التى تعيشان فيها وقضاء بقية حياتهما إلى جانب البحر . وقد قتلتا عدة مسافرين نزلا فى المنزل الذى تديرانه ، والآن لا يعوزهما إلا القليل . ويصل شاب ، وتود الأخت أن تبقى عليه بسبب إحساس لا تستطيع

تفسيره لنفسها ، لكن الأم قد قدت من الصخر . وفى الصباح — وقد فعلت الفعلة — تكتشفان أنه ابن الأسرة وقد أخفى شخصيته حتى لا يسبب لأمه وأخته صدمة لا طاقة لها بها . أما « كاليجولا » فهى أكثر أصالة ، وهناك توتر عجيب فى هذه الدراسة القوية لرجل منح سلطان الحياة والموت يسلك سبيلا جنونياً عدمياً تماماً ، فهو يحلم بأن يحوز القمر، وإذ يدرك استحالة ذلك يحاول بجنون السيطرة على رعاياه . إنه حقيقة عالم الجنون . ويحاول كاليجولا فى جنونه أن يوضح للناس جميعاً سخف العيش . وتعرض الفكرة فى قوة وبساطة معا . ومما يميز أسلوب المؤلف دخول كاليجولا لأول مرة :

« تبقى خشبة المسرح خالية لحظة . يدخل كاليجولا خلسة من اليسار . يبدو عليه الذهول ، فهو قذر ، شعره مبلل ، ساقاه متسختان . يرفع يده إلى فمه مراراً . يذهب إلى المرآة ويتوقف إذ يرى صورته . يتمتم بشىء غير واضح، ثم يجلس إلى اليمين وركبتاه منفرجتان عن بعضهما بعيداً وذراعاه تتدليان من بينهما . يدخل هلكون من اليسار . وإذ يرى كاليجولا يتوقف فى جانب من خشبة المسرح ويرقبه فى صمت . يستدير كاليجولا ويلمحه . فترة صمت .

هلكون : (لشخص خارج خشبة المسرح) :

طاب يومك يا كيوس .

كاليجولا : (ببساطة)

طاب يومك ياهلكون .(صمت)

هلكون : تبدو متعباً .

كاليجولا : لقد سرت كثيراً .

هلكون : نعم . لقد غبت عنا وقتا طويلا . (صمت)

كاليجولا : كان من العسير العثور عليه .

هلكون : ماذا ؟

كاليجولا : ما كنت أنشد .

هلكون : وماذا كنت تنشد ؟

كاليجولا : (وهو لا يزال يتكلم ببساطة)

القمر » .

وتبقى أمامنا صورة القمر هذه عبر الأهوال الطويلة لمسرحية يتمتع فيها هذا الرجل المجنون بسلطان الحياة والموت على جميع العالم المتحضر . ونخلف كاليجولا كما ظهر أمامنا لأول مرة ، فهو فى النهاية أغبر الوجه يتكلم إلى صورته فى المرآة :

« كاليجولا ! أنت الآخر ، يقع عليك اللوم

قل أو كثر . لكن من يجرؤ أن يدينني في هذا العالم بلاقاض،
حيث لايوجد برىء ؟ (في نغمة تثير الرثاء ملتصقا بالمرآة)
أترى ؟ لم يأت هالكون. لن يكون القمر لى ... لو كان القمر لى» .

وسيمون دى بوافور Simone de Beauvoir مؤلفة أخرى من أنصار جماعة الوجودية وهي صاحبة « الأفواه العديمة الفائدة » (١٩٤٥) Les Bouches inutiles التي تعطى أحسن مثل لما يصفه سارتر بهدف رفاقه من تقديم الشخصيات الدرامية على خشبة المسرح . فالمؤلفون ينشدون — هكذا يقول سارتر — أن يعرضوا « كرب إنسان حر وذى نفسية رضية معا يحاول بكل إخلاص أن يجد السبيل الذى ينبغى اتخاذه ، ويعرف أنه حين يختار مصير الآخرين فهو إنما يختار فى نفس الوقت نمط سلوكه هو » . وفى قصة المحافظ الذى تحاصر مدينته فتواجهه ورطة التخلص من « الأفواه العديمة الفائدة » (الرجال العجائز والأطفال والنساء) أو ترك أهل المدينة جميعاً يموتون جوعا ، تعطينا دى بوفوار نموذجا أصليا للموقف الذى يجثم على فكر الوجوديين وتراود أحلامهم . إن كلمات كيركجارد الشهيرة « إما ... أو» تتجسد دراميا هنا .

ونحن لا نستطيع الجزم بما سيصدر عن هذا النوع الجديد من الدراما ، ومع ذلك فما من شك فى أن الأسلوب الوجودى لا يزال أمامه بعض السبيل فى فرنسا وأن هناك فعلا دلائل لنفوذه فى الخارج .

وربما لا نكون مخطئين حين نشير إلى أن بعض روح هذا الأسلوب يظهر فى آخر عمل لأونيل ، وقد لا يكون واقعا تحت تأثير سارتر المباشر، غير أن هناك شيئاً مشتركاً بين السخرية المعتمة فى «مجىء رجل الجليد» وبين المرارة التى تنفث اللعنة على آرجوس . ومن المحتمل أن هذا النمط الفنى الحديث سيكون ذا قوة فى المسرح شبيهة بقوة السريالية ، مثبتا أن تأثيره غير المباشر أكثر أهمية مما يكتب صراحة فى القالب الوجودى.

آنوى وآخرون

ولقد غدت التجارب الخاصة بالشكل والسعى وراء المستحيل وعدم الرضا بالحاضر كلها سمـــات بارزة للمسرح الباريسى إبان السنين الحديثة فعذاب الحياة يسيطر على «الأحياء» (١٩٤٦) Les Vivants لهنرى ترويا Henry Troya وإن كان ما يحكيه عن رجال ونساء فلورنسا فى أيام النهضة الأولى وقد أحدق بهم خطر الطاعون الأسود يصطبغ بفلسفة أقل ظلمة من فلسفة سارتر . وتتجلى مرارة فرنسوا موررياك Francois Mauriac فى مشاهد حادة عنيفة فى « اسموديه » (١٩٣٧) Asmodée وتظهر فيها شخصية كوتير المعلم ، وهى مزيج من الخير والشر صورت بقوة وإن كنالا نستسيغها. وفيما بعد يتجه هذا المؤلف فى « حب تعيس » (١٩٤٥) Les mal aimés إلى بناء مأساة نثرية مشحونة بالانفعالات ، تبين بوضوح عما تدين به لتراث راسين . فالرجل الكهل دى فارلاد يعتمد على ابنته اليزابث التى تقع فى حب آلن وهو رجل يصغرها بست سنين ، ويكاد الأب يعقد زواجا قسريا بين آلن والأخت الأصغر ماريان مع أنه لا ينجح فى تحطيم العاطفة التى يحملها آلن لا ليزابث وتحملها هى له . وفى النهاية يبدو وكأنها ستهرب مع حبيبها ، لكنها تعود فجأة متعبة مستعدة أن تضحى بنفسها وترفع حملتها إلى كاهلها من جديد .

ومرة أخرى يقتحم التشاؤم واحدة من تلك المسرحيات الفرنسية الحديثة العديدة التى تقوم على المادة الكلاسيكية القديمة وهى

« ميجاريه »(١٩٤٦) Megarée لموريس دروو Maurice Druon.
وفيها يغدو النبي تيرسياس سياسياً يختلق حلماً نذيراً لا لشيء إلا لأنه
فى حاجة لأن ينفخ الروح فى بطل يحيي قوى جيش طيبة الواهنة. ولمسرحية
« سباق الملوك » (١٩٤٧) La Course des rois يأخذ تييرى مولنييه
Thierry Maulnier أسطورة هيبوداميا الأميرة التى ستزف للرجل
الذى يستطيع تخطى أباها أوينوماوس فى حابات السباق. ويفشل جميع
طلاب يد الأميرة إلى أن يتواطأ بيلوبس مع ميرتيلوس سائق عربة
الملك ثم يذبحه فيما بعد. والأهمية تنصب على العلاقة السيكولوجية بين
الملك وابنته أكثر منها على التعقيدات السياسية وإن كانت هذه أيضاً
تلعب دورها فى تطور حركة المسرحية.

وتسود السخرية موضوع القرن الخامس عشر الذى اختاره رينيه لابورت
René Laporte لمسرحية « فيديريجو » (١٩٤٥) Fédérigo
حيث يقامر نبيل بحياة الآخرين إلى أن يخسر حياته هو. ومن
الطريف حقيقة أن نلاحظ كيف تسلطت فكرة الفرد فى علاقته
بالمجتمع والتقابل بين مطامح الإنسان وقدرته على خشبة المسرح
الباريسى بطرق مختلفة اختلافاً شاسعاً وبمواقف مأخوذة من جميع حقب
التاريخ. ويمكن أن نسجل هنا مسرحيات أخرى مفردة متعددة فيها
اهتمام مشابه مثل دراسة موريس كلافيل Mauric Clavel القوية
للكائنات البشرية العادية تحت وقع الحرب فى « القنابل الحارقة »(١٩٤٦)
Les Incendiaires، أو الميلودراما السيكولوجية العجيبة لبيير مونتازيل فى
« كرسى فولتير » (١٩٤٥) Le Fauteuil Voltaire حيث تقتل

شخصيته فى أول الأحداث وتتبع بروحها شخصيات المسرحية الأخرى، أو دراسة روجيه فردينائد Roger Ferdinand للأطفال فى السوق السوداء فى «ج ٣» (١٩٤٧) G.3، أو مسرحية بيير موريس ريشار Pierre Maurice Richard المثيرة عن أسرى الحرب بعنوان «العودة» Le Retour (١٩٤٧). لكن قد يكفى هنا أن نختم هذه النظرة الخاطفة للإنشاء التمثيلى الفرنسى الحديث بالإشارة إلى عمل بضع مؤلفين يبدو أنهم لأسباب متباينة يستحقون اهتماماً خاصاً بكل منهم . ففى «الأم العذراء» (١٩٤٧) L' Immaculeè يرسم فيليب هيريا Philip Hèriat صورة فريدة لامرأة تريد طفلا دون حاجة إلى رجل، ويتم لها ماتريد على يد طبيب ماهر، ثم تجد أن الإبنة التى ولدت لها بهذه الطريقة يهولها هذا إلى درجة تجعلها مستعدة لأن تهب نفسها لأول رجل تلقاه. وتسيطر الصرامة القاسية والفكر الدينى على عمل هنرى دى مونترلا Henry de Montherlant. ومونترلا أرستقراطى على استعداد لأن يضحى بكل شىء فى سبيل عقيدة الكمال الأرستقراطية حتى يذهب إلى حد المغالاة فعلا فى «ابن للا أحد» Fils de personne (طبعت ١٩٤٤)، فيقدم ولدا عاديا يشعر أبوه أن مثل هذا الشىء السوقى لا ينبغى أن ينتسب إليه، فيسمح للشاب بان يموت . أما «سيد سانتياجو» (١٩٤٧) Le Maitre de Santiago فهى أوقع أثرا مع أنها أقل مسرحية، وهى تعرض صورة شيقة قوية لنبيل أسبانى يكاد يجد نفسه وحيداً فى ولائه للشريعة القديمة، ويرى فى اكتشاف جزر الهند تقويضاً لكل ما تعنيه أسبانيا بالنسبة له . ويوجد نفس الجو فى «الملكة الميتة»

La Reine morte (١٩٤٢) ، وهى مسرحية تأخذ اينيز دى كاسترو موضوعا لها . وقد نلاحظ أن مثل هذا الاهتمام بالأفكار الدينية ينبعث فى المشاهد الشيقة لمسرحية فابيان رينييه Fabien Reignier « نحو نهاية العالم » (١٩٤٥) A l'approche du soir du monde التى تدور أحداثها فى الحقبة الكالمنية .

وقد وهب أرمان سالاكرو Armand Salacrou خصائص مسرحية أعظم ، وبعد عدة محاولات مبكرة بدأ يلفت الأنظار حين ظهرت سنة ١٩٣٠ مسرحيته العاطفية ذات المنحى السريالى بعنوان « باتشولى » Patchouli . وتلتها « فندق أطلس » (١٩٣١) Atlas - Hotel تلك المسرحية العجيبة ، و « المجانين » (١٩٣٤) Les Frénetiques وهى دراسة لرجل أعمال كبير ، و « امرأة متحررة » (١٩٣٤) Une Femme libre التى تحلل خوف فتاة من الحياة العائلية البرجوازية . ثم جاءت « امرأة آراس المجهولة » (١٩٣٥) L' inconnue d' Arras المسرحية الأكثر أهمية وتفردا ، ذات الخطة الرفيعة الأصالة التى تنحو أيضا منحى سرياليا مخففا، ففيها يطلق رجل الرصاص على نفسه وتتراءى له كل حياته وأحلامه . وتظهر فى رؤياه عائلته وعشيقاته ، وترتسم من دونهن فى مركز مخيلته فتاة آراس التى لا يعرف عنها حتى اسمها. وبعد المسرحية التجريبية « رجل كالآخرين » (١٩٣٦) Un Homme comme les aurtes أضاف سالاكرو إلى شهرته شهرة أعظم بمسرحية « الأرض كروية » (١٩٣٨) La Terre est ronde ، تلك المسرحية الطريفة التى جاء فيها بتجديد فى الصنعة على شكل ما يمكن

أن يسمى بصلوات ما بين الفصول لسافونارولا، والتى تبذل فيها محاولة للكشف عن بعض الصراعات الأبدية الموجودة الآن كما كانت موجودة فى الماضى بين الكائنات البشرية . والأحداث هنا تقع سنة ١٤٩٢ ، ومغزى المسرحية بدلالاتها المعاصرة تشف عنه الكلمات الأولى التى نسمعها إذ يرتفع الستار . يتكلم ماتت — صيدلانى غنى فى منتصف العمر :

« لا ! لا ! لا ! لن أدعك تتحدث فى سنة ١٤٩٢ كما كنا نتحدث فى سنة ١٤٨٢ . حتى الحمق يا سيدى ينبغى أن تكون له حدوده ... لقد كانت هناك تغيرات عظيمة يا سيدى فى عشر سنين ! التقدم ! »

وينتقل سالاكرو على نحو شيق ليقدم صورة لفلورنسا فى أيام سافونارولا حين علم الناس أن الأرض كروية وليست مسطحة ، وحين غمرت الأرض قلاقل روحية هائلة :

سيلفيو : لقد سمعت لتوى شيئاً خارقاً . تصورى يا لوسيانا، يبدو أن الأرض كروية .

لوسيانا : أية أرض ؟

سيلفيو : أرضنا .

لوسيانا : لا أفهم .

سيلفيو : فيما وراء فلورنسا توجد فيسولى ، مونت كاسينو ومدينة

بيزا الوضيعة ، ثم أراض ضارية وبحور سود هائلة . ما كل
هذه الأشياء إلا كرة فى السماوات .

لوسيانا : هذه نكتة ؟

سيلفيو : اسمعى . لقد أقلع بعض البحارة من جنوب أسبانيا صوب
الشمس الغاربة وأقاموا أشرعتهم ومضوا رأسا صوب الغرب ،
وذات صباح ظهرت هذه الأشرعة بين جزر اليونان .

ويحول سالاكرو هذه الحقيقة الجغرافية إلى رمز روحى ، فهو
يشير إلى أن الأرض كروية وما حدث بالأمس سيجىء ثانية اليوم
وفى غد .

وفى «قصة ضحك » Histoire de rire يحتل الضحك اللاذع مكان
هذا الأسلوب الرزين الساخر وهى عن زوجين وعشيقيهما ، وكأنما
يحكيها نويل كوارد متفلسفا . والكلمات الأخيرة هى كلمات جيرار
وأدليد ، فهو يقول :

— عاطفتهم الجليلة ؟ لا شىء إلا مادة للضحك .

وتجيب :

— مادة للضحك ؟ يا للأمر المحزن !

وسالاكرو كمعاصريه الآخرين يسعى دائماً ويأمل فى أن يجد الحق
المطلق والولاء المطلق والتكامل المطلق .

وفى سنة ١٩٤٦ برز مظهر آخر لفلسفة سالاكرو فى « أرخبيل لنوار أو لا يجب لمس الأشياء الثابتة» L' Archipel Lenoir, ou il ne faut pas toucher aux choses immobiles ، وهى مشهد تهكمى شيق نافذ لمؤتمر عائلى فى دار لنوار . ويفسر العنوان الرئيسى تعليق فيكتور لنوار على أقاربه « نحن بالضبط كالجزر الصغيرة منفصلون كل عن الآخر ، يعيش كل لنفسه . . . ومع ذلك فحين يتجمع عدد من الجزر الصغيرة فإنها تكون أرخبيلا . أرخبيل لنوار» . والأرخبيل يتكون فى هذه الحالة حين يكتشف أن الجد بول ألبير حاول أن يغتصب فتاة صغيرة . وأب الفتاة قد من صخر ، فبول ألبير لا بد أن يقدم للمحاكمة ، وكنتيجة لذلك تواجه العائلة العار ومن المحتمل أن تفقد دخلها من مورد ثروتها — النبيذ اللنوارى الشهير المخمر طبقا لوصفة سرية . وينتظر رجال الشرطة فى أسفل ، وتتناقش العائلة فيما ينبغى عمله . ويرون أولا من الأفضل أن يموت الجد ، ثم يلهون بفكرة قتله ، وأخيراً يناقشونه ليدفعوه إلى الإنتحار . ويقدم أدولف المسدس ، ويتردد الجد ، فيقول :

أدولف :

— لكنك ستعيش أبدا فى ذاكرتنا .

الجد :

— نعم ، بعد موتى سأعيش قليلا بالنسبة لكم ، أما فيما يتعلق بى فسأكون ميتا تماما . . .

أدولف :

ـ إنى أبدا لم أعجب بك مثلما أعجب بك الآن . خذ هذا المسدس ، وفى لحظة شجاعة . .

الجد :

ـ إنما هى شجاعة الأبد تلك التى يتطلبها الإنتحار . . .

أدولف :

ـ إنهم يطرقون الباب . خذ هذا المسدس . .

(يأخذ الجد المسدس . صمت .)

الجد :

ـ ماذا لو أطلقت عليك الرصاص بدلا من إطلاقه على نفسى ؟

أدولف :

ـ أمخبول أنت ؟

وفى هدوء يشرح الرجل العجوز أنه لو أطلق عليهم الرصاص جميعا فلن يكون عليهم أن يعانوا من هذا الهوان . وفى هوس يطلب أدولف استرداد المسدس ، وتنتهى المسرحية بعلامة استفهام هادرة :

يبدأ نضال . يأخذ الستار فى الهبوط ببطء . يسمع صوت الجد ينادى :

« فالنتين ! فالنتين ! » ثم تسمع طلقة . وتسدل الستار .

والمسرحية الأخيرة لهذا المؤلف، « ليـــالى الغضب » (١٩٤٧) Les Nuits de la colère ، تحاول — ربما دون نجاح تام — أن تكشف عن وضاعة الحياة بمعالجة موضوع الاحتلال وبإعطائه جدة عن طريق حيلة مسرحية . فإذ يرتفع الستار نجد أنفسنا فى قلب معركة بين أعضاء المقاومة ومعارضيهم . وإذ ننتهى من هذا تنتقل المسرحية إلى جو آخر حيث يشترك الموتى والأحياء فى جدال، كأنما يسعى المؤلف عن طريقه إلى أن ينفذ إلى قلوب بعض أولئك الذين تركوا أحياء ليوضح أن العواطف الحقيرة والنداءات التافهة للنزعة الأنانية قادرة على السوء مقدرة الإثم الحق . إن الكثير جداً من الحياة مادة للضحك والأسف بالنسبة لسالاكرو . فالدنيا لمن يفكر مكان يطفح بالأسى .

وتظهر بعض هذه الروح ذاتها — ولكن على نحو تراجيدى عميق — فى أعمال المؤلف الثالث جان آنوى Jean Anouilh الذى قد يكون أكثر كتاب المسرح أصالة فى جيلنا الحاضر . بدأ آنوى سبيله على خشبة المسرح منذ سنة ١٩٣٢ بمسرحيته « هيرمين » L' Hermine لكن لم يتحقق نبوغه ولم يعترف به تماماً إلا إبان السنين الأخيرة . وكان مبعث هذا التحقق هو تقدير حذقه وقوته فى استغلال دنيا الأساطير الكلاسيكية القديمة ، ففى سنة ١٩٤١ ظهرت له « يوريديس » Eurydice وفى سنة ١٩٤٢ ظهرت « ليوكاديا » Léocadia وفى سنة ١٩٤٤ « أنتيجونا » Antigone وفى سنة ١٩٤٦ « ميديا » Medée . والصفة الفريدة لهذه الأعمال تنبعث من امتزاج عجيب بين التهكم الساخر

والثقة المكينة بالنفس ، ومن إحساس بأن هذا المؤلف يتعدى الكثيرين من زملائه فى سعيه الولوع أثر الحقيقة ، ومن أسلوب مرن ينتقل من الصفاء الهادىء إلى القوة العارمة .

ويمكننا بوجه عام أن نتتبع المؤلف نفسه فى تقسيم أعماله إلى « كتابات مظلمة » pièces noires حيث تسود العاطفةالتراجيدية ، و « كتابات وردية » pièces roses حيث يسمح للخيال بالانطلاق التام . ومن بين الكتابات الأخيرة « حفلة اللصوص الراقصة » (١٩٣٨) Le Bal des voleurs ،وهى كوميديا — باليه بارعة يدعى فيها ثلاثة لصوص أنهم سادة من أسبانيا ويلهون فى طرب وسخرية فى فيلا على الطراز الحديث لسيدة انجليزية .ومن بينها أيضا «موعد سنلى » (١٩٤١) Le Rendez - vous de Senlis و « ليوكاديا » وتقدم كلتا الملهاتين المذكورتين أخيرا شكل المسرحية داخل المسرحية وهو شكل مألوف . وتعرض الأولى جورج وهو شاب تزوج فتاة من أجل مالها ، فتاة لا يحبها لكنه يستخدم نقودها فى سد حاجات أبويه الحقيرين وحاجات صديقه روبير زوج باربارا عشيقته . ويقع جورج فى حب ايزابيل — الأمر الذى تغتم له هذه الشخصيات — ويخبرها عن عائلته مضفياً عليها ألواناً بهية ، ثم يضطر إلى أن يستخدم ممثلا وممثلة ليقوما بدور أبيه وأمه ، غير أن عائلته تستدعيه إلى البلدة فى اللحظة الحاسمة ، وتعلم إيزابيل الحقيقة ،وبناء على وعد منه بالاستقامة تذهب معه . وتحكى « ليوكاديا » قصة نبيل شاب فى حداد على موت ممثلة كان

يحبها ، فيحيط نفسه ببيئة مسرحية مبتدعة تذكره بوجودها ، لكنه يعهد إلى بائعة قبعات صغيرة بالقيام بدور العشيقة المفقودة فيتهشم هيكل الحلم وينمو حب جديد .

وهذه المسرحيات مغربة فى الخيال ساحرة وإن بعض النظارة محقون إذ رأوا فيها بعثاً لروح موسيه . لكن عبقرية آنوى لا تظهر هنا بأعظم وضوح ، وإنما تظهر قوته كاملة فى تراجيدياته وفى « كتاباته المظلمة » . وهو هنا يأخذ من بيرانديللو اهتمامه بتعقيدات الشخصية الإنسانية ، ومن برنار تركيزه على تحليل النفس الإنسانية ، ومن راسين دقته واعتزازه بالعاطفة ، ومن سوفوكليس جلاله العظيم ، ويخلق دنيا درامية تخصه وحده .

ومسرحياته المبكرة « هيرمين » و « ماندارين » (١٩٣٢) Mandarine و « المسافر بلا متاع » (١٩٣٧) Le Voyageur sans bagages و « المتوحشة » (١٩٣٨) La Sauvage تبين موقفه لقاء الحياة ، وهو موقف يقرب من التشاؤم . إنه يرى الرجال والنساء محاطين بالحقارة والوضاعة . ففرانز الشاب المحب الفقير فى « هيرمين » يضطر للقتل حتى ينال حبيبته الأرستقراطية ، بل إنه يفقدها آنذاك ، وبطلة « المتوحشة » تجد نفسها مرغمة على التخلى عن حبها بسبب حياة أبويها المهينة ، والجندى الذى فقد ذاكرته فى « المسافر بلا متاع » يكتشف ماضياً آثماً كريها لا يذكر عنه شيئاً .

ويعود هذا الجو إلى الظهور فى «يوريديس» ولكن فى تمكن أكمل ورؤيا أعمق . وتدخل هنا فكرة مميزة لآنوى . فالسعادة بالنسبة له شىء وهمى ، وغالبا — بل ربما دائما — ما يجىء أعمق إشباع للنفس حين نضحى بما يبدو أنه سعادتنا. إن أورفيوس عازف كمان فى محل عام ويوريديس ممثلة من الدرجة الثالثة، وإذ يلتقيان على رصيف محطة يجدان أن كليهما يبحث على نحو يثير الشفقة عن نقاء فى الروح ليس له من سبيل إليه . ومع ذلك فيوريديس لا تستطيع الخلاص من ماضيها الوضيع، ويأخذها الموت فى شكل آنرى — البائع الجوال . ويمنح أورفيوس فرصة استردادها إلى الحياة ، لكنه يحاول أن ينفذ إلى سرها بأسرع مما ينبغى فتعود ثانية إلى يدى الموت . وفى النهاية يذهب للبحث عنها :

السيد آنرى : (متجها نحوه مبتسما) :

— أنت تريد دائما أن تعرف كل شىء أيها الرجل الصغير.. أنت تروق لى . لقد كنت آسفا لرؤيتك تعانى . لكن هذا سينتهى حالا . سترى كيف يغدو كل شىء نقيا ، نيراً ، صافيا . . دنياك يا أورفيوس الصغير . .

أورفيوس :

— ماذا على أن أفعل ؟

السيد آنرى :

— خذ معطفك ، إن الجو بارد فى الخارج . خذ هذا

الطريق الممتد أمامك إلى خارج البلدة . وحيث تقل البيوت وتبتعد عن بعضها ستجىء إلى صخرة بالقرب من غابة زيتون صغيرة . إنه هناك .

أورفيوس :

ــ ماذا ؟

السيد آنرى :

ــ ملتقاك بالموت. الساعة التاسعة. إن الوقت على وشك أن يحين ، لا تتركه فى الإنتظار .

أورفيوس :

ــ سأرى يوريديس ؟

السيد آنرى :

ــ فى التو .

أورفيوس : (آخذا معطفه) .

ــ إذن سأذهب ، وداعا .

السيد آنرى :

ــ إلى اللقاء أيها الرجل الصغير .

إن هنا شفقة لا نهائية وراحة عميقة . وتصرخ يوريديس حين تراه :

— حبيبي ، كم تأخرت .
لكن الآن لن يفترق الإثنان فى الموت .

وتعرض « أنتيجونا » صورة شبيهة . تذهب أنتيجونا كما فى مسرحية سوفوكليس لتدفن أخاها بولينا يسيز ، لكنها لا تفعل هذا بسبب ولائها لذكراه بقدر ما تفعله لعدم رضائها بالمجتمع الفظ الهياب الخامل الذى يحيط بها . بل إنها ترفض الرحمة حين يعرضها كريون عليها ، فهى أيضاً ترى أن الموت وحده يستطيع أن يبقى على صفاء الروح غير مدنس ، ذلك الصفاء الذى جاءها من إقدامها . وترحل كما تخبر كريون إلى « مملكة لا تستطيع دخولها بكل حكمتك الواسعة » .

وموضوعا « يوريديس » و « أنتيجونا » يقدمان ما يمكن أن يكون خلاصة فلسفة آنوى - فكرة أن أثمن الأشياء لا يمكن أن توجد سوى فى مملكة فيما وراء حدود هذا الوجود الأرضى . غير أن مثل هذه الفلسفة تقود إلى عبادة الموت . وربما توجد دلائل فى مسرحيتيه الأخيرتين « روميو وجانيت Roméo et Jeanette و « ميديا » (كلتاهما سنة ١٩٤٧) على أن أفكاره آخذة فى تغيير صورتها . والمسرحية الأولى تعرض شاباً صغيراً خطبت إليه جوليا - فتاة جد لطيفة ومحترمة ، وإذا به يقع فجأة فى حب تراجيدى عاصف مع جانيت أخت خطيبته ، مع أن جانيت ليست لطيفة أو محترمة بل إنها منحلة عنيفة فى عواطفها . وهى من بعض الوجوه تشبه ميديا المصورة فى « ميديا » . وحين نرى جاسون متعبا من الإجرام الضارى الذى ساقته إليه هذه

الساحرة ينشد النجاة فى حب كروز التقليدى الهادىء، تتحقق أن خطوات آنوى الأخيرة تقوده نحو هدف مختلف نوعاما عن ذلك الهدف الذى كان يسعى إليه فى « يوريديس » .

وعلى الرغم من أن هناك أشياء ما زالت تعوز فن آنوى فهو أصدق إحساسا بما تعنيه التراجيديا من أى كاتب مسرحى آخر ينتمى الى الجيل الأخير ، وهو يتجاوز أيا منهم فى دنوه من تخومها النبيلة . فنحن فى الميلودراما وفى الدراما العادية نرى ، كما يرى آنوى بجلاء ، مجرد سلسلة من الأشياء المألوفة - أوغاد ، عذارى مكروبات ، ومنتقمين . وفى الميلودراما توجد « بوارق من الأمل » و « يخاف النـاس الموت كما يخافون الحوادث » . ونحن إذ نتتبع الخطة المسرحية لا ننفك نتوقع البطل منـدفعا فى اللحظة الأخيرة ومعه رجال الشرطة . لـكن « فى مملكة التراجيديا نحن هادئو القلب ، كما يقول آنوى ، فلسنا بصدد قصة قاتل وقتيل . « إن التراجيديا أعظم راحة من أى شىء لأننا نعرف أن ليس هناك أمل بعد ذلك » . إن الناس يناضلون فى الدراما العادية لأن هناك دائما فكرة احتمال النجاة ، أما فى التراجيديا فاستسلام شامل .

أليس لنا إذ نتذكر نجاح « أنتيجونا » آنوى فى باريس، ونجاح « أوديب » فى لندن فى موسم سـنة ١٩٤٦ ، والترحيب بـ «أورست» مؤخراً فى مسرح بولسكى بوارسو ، وإذ نلحظ أيضا السلسلة الطويلة من المسرحيات المنبعثة من

بلاد كثيرة والتى تنشد إعادة تفسير الأساطير الكلاسيكية القديمة، مسرحيات متباينة مثل « نساء طروادة » (١٩١٣) Die Troerinnen لفرفل Werfel و « سبعة ضد طيبة » (١٩٣١) Die Sieben gegen Theben لمابل Mell و « الملك كاندول » (١٩٠١) Le Roi Candule لأندريه جيد - أليس لنا أن نرى فى هذه العودة لمفهوم التراجيديا الإغريقية واحدة من أعظم القوى فاعلية فى مسرح عصرنا ؟ إن هناك أملا بالنسبة لعصر يجد فى نفسه القوة لاحتضان المفهوم التراجيدى ، أملا يتناقض مع رسالة التراجيديا التى هى إنكار الأمل .

لقد اختلطت تماما الأشكال القديمة المقدسة للتراجيديا والكوميديا إبان تلك السنين التى يمكن على سبيل التيسير أن تسمى بسنين إبسن ، وتحققت النبوءة التى انطلقت فى دراما العواطف الرقيقة فى القرن الثامن عشر . فلم يكن الناس يستطيعون الضحك دون بكاء ولا يستطيعون أن يجدوا شيئا إلا ووجهوا إليه تهكمهم ، وفقدوا القوة على أن يروا الحياة على النمط الواضح لـ « ليستراتا » أو « أنتيجونا » . والمؤلفون الفرنسيون فى عهدنا يوحون إلينا بمستقبل جديد للمسرح بإعادة اكتشافهم معنى التراجيديا ، حتى حين يرون فى القوة العليا للكون آلة جهنمية أو الها حاقدا . وهم فى عدم اكترائهم بمسلك المسرح الطويل منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى بداية حقبتنا نحن يقررون قوة روحهم وتكاملها . وبعثورهم على الإلهام فى بعض

أساطير الجنس البشرى الأكثر قوة يبعثون من جديد على خشبة المسرح موكب الإنسانية الطويل بدلا من مجرد أن يقدموا مناظر على نحو « صندوق الدنيا » لداخليات عائلية مزدانة بالأثاث الحديث ومكيفة بأفكار لا تعدو أن تكون ذات دلالة وقتية .

* * *

الفصل الرابع عشر

ختام

لقد تتبعنا خطى الدراما الهائمة خلال فترة تناهز الألفين والخمسمائة عام من اسخيلوس إلى آنوى ومن سوفوكليس إلى شو وسارتر ورأينا إبان هذه العصور أربع ذرى شاهقة من المآثر — المأثرة الإغريقية القديمة متضمنة عمل أربعة مؤلفين (أسخيلوس ، سوفوكليس يوريبيديس وأرستوفانيس)، والمأثرة الإنجليزية الإليزابيثية وفيها يسطع شكسبير كالكوكب الأكبر في مجرة متلألئة ، ومأثرة القرن السابع عشر في فرنسا على أيدى موليير وراسين ، والمأثرة الاسكندنافية في أواخر القرن التاسع عشر حيث تسود روائع إبسن وستريندبرج .

وإلى جانب هذه الذرى تقوم ربى كثيرة أخرى لعلها ليست بمثل هذا السمو لكنها ترتفع جميعا شامخة فوق السهل الشاسع المتماوج الذى تؤلفه دور التمثيل بما تقدمه من تسلية مألوفة . وأولى هذه الربى كوميديا ميناندر الجديدة والعمل الدرامى الوثيق الصلة بها لبلاوتس وتيرنس . ثم يجىء مسرح العصور الوسطى ذلك المسرح الدولى الذى

يكاد يكون غفلا من الأسماء كلية ، والذى يمتاز برحابة مجاله وبالتأثير المتراكم لمشاهده الموكبية التى لا تحصى أكثر من امتيازه بأية روائع فردية . فالتمثيلية الدينية مثل الأغنية الروائية تتواجد كشكل جماعى، وحتى المشاهد أو الفقرات الشعرية الأعظم جاذبية تستمد قوتها العاطفية من التربة المشتركة التى تنبعث منها أكثر مما تستمدها من براعتها الخاصة . وبينما تفشل فرنسا وإيطاليا فى إنتاج أى عمل أدبى ذى قيمة إبان عصر النهضة إذا بالدراما الأسبانية تكاد تنافس الدراما الإنجليزية الإليزابيثية، ولها — دون شك — جدارتها التى تساويها بأعظم الكتاب المسرحيين المعاصرين فى أيام جيمس الأول . وفى نفس الوقت فى إيطاليا التى لم يكن كتاب المسرح فيها قد أنتجوا شيئاذا شأن تولد الملهاة المرتجلة، وهى ضرب من التسلية المسرحية لم يأسر فقط مسارح ذلك العهد جميعا بل بسط سحره كذلك على خشبات المسرح التى جاءت فيما بعد .

وهناك منذ عهد راسين وموليير حتى أيام إبسن تطورات درامية متباينة تلفت الانظار . فكوميديا السلوك فى ظل الملكية العائدة إلى انجلترا تجىء بشىء محدود المجال جدا لكنه فريد فى نوعه . وبعد ذلك بنصف قرن تتكفل البندقية فجأة بازدهار فنى فى عمل جوزى وجولدونى. أما ايطاليا التى اتحدت بعد ذلك ببضعة عشرات من السنين فتجد فى ألفييرى شاعرا قد لا ينتسب إلى أسمى طبقة لكنه يكشف فى الأسلوب الكلاسيكى الجديد عن قوة وحيوية لا نظير لها إلا فى منافس وحيد هو الفرنسى فولتير . ومن إيطاليا تنتقل القوة الحافزة إلى ألمانيا حيث يستخرج ليسنج وشيلر من العاطفة الرومانتيكية شكلا دراميا ، ثم إلى فرنسا

مرة أخرى حين تعبر عن نفسها أولا فى خيلاء فيكتور هيجو الرومانسيــة الجــديدة ثم فى مسرحية الأفــكار كما نماها ديماس الإبن وأوجييه .

وإزاء قوة إبسن تبدو الجهود الواقعية الأولى ضعيفة، غير أنه إلى جانب إبسن تظهر عبقرية أقوى ، وإن كانت أقل مسرحية فى جوهرها، هى عبقرية ستريندبرج . وينافسها و تيمان هذين الـكاتبين لـكن إحساسه بالهدف أقل ثقة وروحه أضعف وهكذا يهوى إلى ما تحت جهودهما. وعلى النقيض من ستريندبرج يتناول جورج برنارد شو مادته المسرحية فى سهولة تامة ، وينقل مركز المسرح ثانية إلى دور التمثيل بلندن بدرجة لها اعتبارها . ومع ذلك فإن ما يميز الحركة الحديثة فى شئون المسرح هو انتشارها فى أرجاء شاسعة . فقبل ذلك كان قطر واحد ينزع إلى أخذ الزمام فى وقت بعينه ، أما الآن فنجد إلى جانب لندن مراكز أخرى تنتج عملا ذا امتياز فريد ،فروسيا ممثلة فى تشيكوف،وإيرلندا فى سينج — وطبيعى أن ليس هناك حاجة إلى القول بأن برنارد شو أيرلندى على الرغم من كتابته أساسا لخشبة المسرح الإنجليزى ـ وأسبانيا فى بينافنتى ،وايطاليا فى بيراندللو ،والنمسا فى شنتزلر ، والولايات المتحدة فى يوجين أونيل . ولا تأخذ هذه القائمة فى حسابها الصفة الملهمة لـكتاب مسرحيين عديدين من أقطار كثيرة قد لا تضارع مآثرهم فى جودتها عمل أولئك المذكورين آنفا، ومع ذلك فقد كانت لهم قوة أوحت بمناهج جديدة للمعالجة الدرامية أو باستغلال نواح لم

تكن قد ارتيدت من قبل. فهناك على سبيل المثال أندريف الروسى وتولر الألمانى وكابك التشيكى ومولنار المجرى وكوكتو الفرنسى و ماترلنك البلجيكى وحشد من آخرين يتطرق كل منهم إلى الشكل المسرحى على نحو فردى. بل إننا نستطيع فى التو ودون الإشارة إلى أولئك الكتاب الذين ينتمون إلى الأجيال الأخيرة أن نعترف بأن المدى والمجال هنا لا يضارعهما أى شىء فى الماضى، ولو أننا فى نفس الوقت نضطر إلى التسليم بأنه لا يوجد فى هذه السنين مسرحيات مفردة تستحق أن توضع قبالة عمل كـ« أنتيجونا» أو « الطيور » أو « هاملت » أو « طرطوف ».

وابتداع أية نظرية محكمة يمكن أن تفسر تنقل مقدرات المسرح بين شتى هذه الأقطار أمر مستحيل. فلا تستطيع أية نظرية أن تبين لنا بدقة لِمَ لَمْ تعط أقطار معينة مثل البرتغال والمكسيك والبرازيل وسويسرا إلا القليل مما له قيمة بالنسبة المسرح، كما لا تستطيع أية نظرية أن تزودنا بتفسير كامل للموت الفجائى للحافز المسرحى فى منطقة وانتعاشه الذى لا يقل فجائية فى منطقة أخرى. غير أنه يمكن تقديم ملاحظات قليلة عامة، ومن بعض هذه قد نستنتج أحكاما عامة.

المؤلف المسرحى

يمكننا أولا أن نتأمل صفات المؤلفين المسرحيين الأعاظم . إن شيئاً واحداً يسترعى انتباهنا رأساً ، فهؤلاء المؤلفون بصورة عامة قد أبانوا أنهم متأخرو البدء ، طويلو النفس . وشكسبير نموذج لهذا . فمحاولاته المسرحية الأولى لا يمكن أن تكون قد جاءت قبل بلوغه السابعة والعشرين بكثير ، ولا بد أنه كان فى عقده الرابع حين أخذ يظفر بالسيادة على فنه ، أما تراجيدياته العظيمة فقد جاءت حين كان فى حوالى الأربعين ، والمعتقد أن واحدة من أحب مسرحياته وهى « العاصفة » كتبت إذ كان يقترب من سن الخمسين . ويعرض علينا مكان آخر نموذجا مماثلا ، فلقد ضاع الكثير جداً من المسرحيات الإغريقية الأولى حتى أننا لا نستطيع الكلام عن تطور خالقيها بعظيم ثقة ، لكن هناك حقائق كافيه باقية تعطى على الأقل صورة عامة . كان أسخيلوس يناهز الثلاثين قبل أن يصبح كاتبا مسرحيا ، وجاءت « أورستيا » حين كان فى عقده السابع . وأنتج سوفوكليس مسرحيته الأولى فى سن الخامسة والعشرين ، وحين كان فى الثامنة والخمسين تبارى مع يوربيديس وقهره . وفى سن الخامسة والعشرين قدم يوربيديس مسرحيته الأولى ، وكان عليه أن ينتظر أربع عشرة سنة أخرى قبل أن يحرز نصرا ، وحين كتب مسرحيته الأخيرة كان فى الرابعة والسبعين . وسبق أرستوفانيس هؤلاء من حيث البدء لكن أعلى مآثره جاءت فى وقت كان قد تجاوز فيه الثلاثين ، وتابع سبيله حتى الستين .

وفى القرن السابع عشر فى فرنسا كان راسين فى الخامسة والعشرين حين ظهرت مسرحيته الأولى ، لكنه كان على أبواب الثلاثين قبل أن تحرز له « أندروماك » النجاح . وجاء فوزموليير الأول وهو فى السابعة والثلاثين ، وكان قد جاوز الخمسين حين كتب « المريض الواهم » .
وولد إبسن سنة ١٨٢٨ ، وانتج « وليمة فى سولهوج » سنة ١٨٥٦ ، وكتب « حين نستيقظ نحن الموتى » سنة ١٨٩٩ . ولم يبدأ شوقى كتابة المسرحيات إلا وهو فى منتصف عقده الرابع، وجاءت «القديسة جوان» حين كان فى السابعة والستين و « أيام الملك شارل الذهبية » وهو فى الثالثة والثمانين .

طبيعى أن القاعدة ليست شاملة البتة ، فهناك فى الواقع استثناءات واضحة كتجارب شيلر المدرسية فى « السارق ». غير أن التخطيط العام راسخ إلى حد يكفى لبيان أنه من النادر للشباب أن ينتج عملا مسرحياً ذا قيمة ، وأن السيادة على الشكل المسرحى يجىء عادة فى منتصف سبيل المؤلف ، وأن السن قد تعطى بل هى غالباً ما تعطى روائع فى هذا الضرب من الكتابة .

ويتضح أن بواعث هذه الصفات التى يتسم بها سبيل الإنشاء المسرحى تكمن فى شيئين : ضرورة اندماج الشخصية الإنسانية وقد فحصت عن كثب وينضج مع مطالب الصنعة البالغة الأهمية التى يستلزمها الشكل المسرحى داخل الإطار الدرامى . فالتأليف الدرامى يتميز عن التأليف الغنائى فى أن الأخير يكاد يعتمد كلية على التعبير عن شخصية الشاعر ،

أما الأول فينبغي دائماً أن يصهر ماهو موضوعي وماهو ذاتي في وحدة واحدة. وتتميز المسرحية عن الرواية من حيث أن مقتضيات خشبة المسرح تفرض على المسرحية إحكاماً بنائياً لا داعي له في التأليف الروائي إطلاقاً، فالرواية لها أن تهيم أما المسرحية فينبغي أن تتقدم عن يقين واعية طريقها إلى نهايتها بتوقيت محكم.

ومع أنه لا شك في أن بعض المؤلفين يستطيعون بالفطرة تقريباً أن يستوعبوا عناصر هذا الشكل الدرامي، إلا أن فحص أعمال الكتاب المسرحيين الأعلى شأناً يبين بوضوح أن الوصول إلى الإتقان ليس بالأمر الهين، وأن كل مؤلف مسرحي عظيم كان عليه أن يضيف إلى تمكناته الغريزية عن الوقع المسرحي بممارسة التجربة الشاقة الدائبة. إن هناك بعض الحقيقة في الملاحظة الروسية أن الثلاثين سنة الأولى هي دائماً أصعب السنين بالنسبة لرجل يود أن يحقق نجاحاً في المسرح.

وإلى جانب هذه المستلزمات — السيادة على الشكل والملاحظة الناضجة للفكر والعاطفة الإنسانية — يوجد شيء آخر. فلا شك أن امتياز المسرحية يعتمد إلى حد كبير جداً على الحذق الذي تعالج به حبكتها وعلى الحيوية التي يتصور بها المؤلف شخصياته، لكن انسياب الكلمات الفعالة للمؤلف فوق كل هذه الأمور وأكثر منها أهمية. إن الأسلوب الدرامي ليس من السهولة بلوغه لأنه يجب أن يخلق أثراً مزدوجاً. فكما ينبغي للكاتب المسرحي العظيم أن يسمح لشخصياته بالحركة الطليقة على أن يدخل

روح فرديته هو إلى الأحداث التى تظهر فيها هذه الشخصيات ، فكذلك ينبغى عليه أن ينمى لنفسه ذلك الأسلوب الذى يعطى هذا التأثير المزدوج — فردية المؤلف ولياقة السطور التى توضع فى فم شخص معين . وهكذا نتكلم عن قطعة بأنها شكسبيرية فى جوهرها بينما ندرك فى نفس الوقت أنها ملائمة تماماً لشخصية كهاملت أو لير أو فلستاف أو السيدة كويكلى . والنتيجة أن الكاتب المسرحى الذى يبدأ بنزعة غنائية مطورا لغة مناسبة للتعبير عن فرديته هو ، يجب أن يسعى عن طريق الجهد الشاق إلى تشكيل تلك اللغة حتى يتسع مجالها وتغدو أكثر غنى فى إمكانياتها دون أن تفقد الصفات التى تميزها .

وهناك أيضاً شىء آخر ينبغى ملاحظته فيما يتعلق بمسألة اللغة هذه ، إذ ربما نستطيع الجزم بأنه لا يمكن بلوغ عظمة حقة فى دنيا الدراما إلا إذا دبر المؤلف لنفسه ضرباً لغوياً يمكن على سبيل التيسير أن ينعت « بالشاعرى » ، وذلك بمزج موهبته الفطرية بمثابرته الشاقة على فنه . أما بالنسبة للكاتب الواقعى أو البائس المأجور الذى يهيم فى جو مضطرب عبر هذه البحار فما هناك من أمل فى الدوام . إننا إذ نتأمل أولئك الكتاب الذين تسود المسرح أسماؤهم إنما نراهم فى آخر الأمر أرباباً لأساليب . فإسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس وأرستوفانيس كانوا جميعاً شعراء . وشكسبير هو الشاعر الأسمى . وكونجريف يعيش فى أذهاننا بسبب شعره المنثور ، وشو يكفل لنفسه العظمة أكثر من رفاقه بانطلاق نوادره وأيضا لأمر أكثر فاعلية هو براعة لغته

ومرونتها الفريدة . ويهوى جولدونى إلى مستوى دون مستوى موليير اذ ليس له إحساس المؤلف الفرنسى بمعانى الكلمة ، وفى عهدنا نحن لا تدين العظمة لأونيل إذليست لهقوة ساحرة على الكلمات التى يستخدمها. ولا يمكننا المبالغة فى تأكيد أن فن الدراما هو أساسا فرع من فن الشعر .

وشىء آخر يمكن أن يلاحظ فيما يتعلق بخطة عمل الكاتب المسرحى. فنحن نستطيع المرة تلو المرة أن نجد حركة يمكن أن توصف بأنها انتقال من التاريخية الشعرية أو الخيالية الشعرية عبر الواقعية إلى الرمزية . فـ« ريتشارد الثانى» و«حلم ليلة منتصف الصيف »و «عطيل» و « كيل بكيل » و « قصة الشتاء » و « العاصفة » — هذه المسرحيات يمكن أن تقترن بسلسلة إبسن : « بير جنت » و « السيدة أنجر » و «أشباح» و « بيت الدمية » و «سيد البنائين » و «حين نستيقظ نحن الموتى » ، وعند شو بـ«حوارى الشيطـان» و «ورطـة الدكتور» و «ضنك» . بل إننا لو عدنا إلى أيام الإغريق القدامى لرأينا فى يوربيديس بعض هذه الخطة ذاتها منتهية على نحو رمزى فى « باكاى » .

ونحن طبعا لا نوحى بأن هذه الخطة دقيقة أو يمكن تطبيقها على نحو جامع ، فمثل هـذه المحاولة تعنى تشويها للحقائق . ومع ذلك توجد دلالة كافية توضح أن المؤلف المسرحى العظيم غالبا ما يبدأ بترك خياله يداعب الحياة فى مرح ، منتقلا بعد ذلك إلى محيط يتم فيه تخفيف وضبط التفاعل الخيالى بملاحظة المؤلف لأمور ربما يكون قد تجاهلها من قبل ، ومن ثم يتقدم محاولا أن يستخلص من المسرح ربما أكثر مما يستطيع المسرح تقديمه . فالكاتب المسرحى فى أول سبيله الفنى

يرى شخصياته كخيالات غير ملموسة، وفى منتصف سبيله تحتم عليه الحقيقة على نحو أثقل ، وفى نهاية حياته يغدو الرجال والنساء رموز الأفكار أعظم.

وحيث أن الخيالات والصور الواقعية المنبت والرموز يجب أن تكتسى بثياب مسرحية لهذا يجد المؤلف الدرامى نفسه فى العادة أعظم حظا لو أنه ارتبط بخشبة المسرح على نحو ما . لكن هذا لا يتضمن وجوب كونه ممثلا أو مخرجا ، اذ يمكن القول فى الواقع أن الارتباط بالمسرح الفعلى على نحو يفوق المعقول قد يضر أكثر مما يفيد . فنحن نتكلم عن شكسبير كممثل، ومن الواضح أنه لا يمكن إنكار أنه كان ممثلا، ومع ذلك فهناك ما يدعو للاعتقاد بأنه منذ أولى ارتباطاته مع فرقة «كبير الأمناء» وقد اعتبر رفاقه أن قيمته تكمن فى قدرته ككاتب مسرحيات أكثر مما تكمن فى قدرته كممثل . وإن كان موليير رجل مسرح فلم يكن راسين كذلك. وبرنارد شو جاء إلى المسرح من الخارج، وقد أثبت أنه أكثر نجاحا كخالق للمسرحيات من أونيل الذى كان على وشك أن يولد على خشبة المسرح . والحقيقة أنه بينما يتضح أن الخبرة المسرحية مطلوبة من الكاتب المسرحى فإن تلك الخبرة يمكن أن تحاط بكثير من الأهمية والغموض . والحقيقة أيضا أنه مالم يظهر المؤلف منذ البداية الأولى إحساسا فطريا بمقتضيات خشبة المسرح فلن يستطيع أى قدر من التمثيل أو الاشتراك فى تغيير المناظر أو التدرب الطويل على التمثيل أو الإخراج أن يجعل منه أكثر من كاتب مسرحى مأجور .

سمات العصور الدرامية العظمى

ولو تحولنا عن المؤلف الفرد لنتأمل الصفات التى تنفث الحياة فى تلك الحقب التى سمت فيها الدراما إلى شواهق فريدة من التعبير لأمكننا أن نلاحظ بعض أشياء جديدة وأن نستنبط منها نتائج صائبة . فنحن ندرك للوهلة الأولى أنه بينما تكاد القوة الدرامية تظهر دائما وسط ازدهار أدبى عام فإن الإنتاج الفنى فى زمان ومكان معينين لا يعنى أبداً أن المسرح سيعطى عملا ذا قيمة حقة فى هذا الزمان وهذا المكان . والإحياء الرومانتيكى فى انجلترا مثال فريد يقيم الدليل على صدق هذه الملاحظة . فإبان تلك السنين ، حين أخذ الشعراء منـــذ ورد زورث حتى بيرون يعرضون حدة خيالية لم يكن لها مثيل منذ أيام ملتون ، هوت الدراما إلى مستويات منحطة إلى حد لا يكاد يصدق . هنا كان الإلهام للشاعر الغنائى وللروائى ولمؤلف النقد المبدع ولكن من الجلى أن بعض العناصر الضرورية لتشجيع الأدب المسرحى كانت غير متوفرة .

والقول بأن سبب هذا التناقض بين الكتابات الشعرية والمسرحية فى ذلك الوقت يكمن — كما يقال أحياناً — فى الصفة « الغنائية » لهـــذه السنين الأربعين من ١٧٩٠ إلى ١٨٣٠ ليس بالإجابة الكافية أبداً . ففى غضون هذا الوقت كان هناك اهتمام جدى واسع النطاق بالمسرح بين عامة الشعب من غير الأدباء وبين المرتبطين بمهنة الكتابة والمحترفين لها . فهازلت ولام وديكنز كانوا يمثلون عصرهم تماماً بترددهم على دور

التمثيل وبتقديرهم المشغوف للقيم المسرحية . ولم تلق الحقبة الرومانتيكية بكل كيانها الخلاق فى تأليف الأشعار الغنائية ، فقد حمل كتاب النثر من سكوت وجين أوستن إلى ثاكيرى وديكنز الرواية إلى آفاق جديدة ، وكان ديكنز يحلم ويتوق إلى أن يضع مواهبه فى خدمة المسرح . وقد يتراءى لنا إذن أن الفن الروائى الذى يتضمن عرض شخصيات متباينة يتركها المؤلف تتكلم بألسنتها هى كان لا بد ، وقد امتزج بالاهتمام بالمسرح ، من أن يقدم مسرحيات أرفع من المستوى العادى . لكن سكوت لم يستطع أن يصل بهذه الطريقة إلى أبعد من المسرحية العادية المملة « آل آسبن » The House of Aspen « وديكنز لم يستطع أن يرتفع عن مستوى المسرحية الصغيرة التافهة « مشعل المصابيح » The Lamplighter . فينبغى إذن أن تتأمل فشل الشعراء الرومانتيكيين على هذا النحو المؤسف جنباً إلى جنب مع الفشل المطابق له من قبل الروائيين ، وهذان الفشلان كوحدة يتطلبان منا دون ريب أن نبحث عن سبب الوهن فى غير صفات العصر « الغنائية » .

وشىء آخر يمكن أن يلاحظ فى هذا الشأن ، فنحن فى بعض الأحيان نجد من يقول أن عصر الممثلين العظام هو بمقتضى هذه الحقيقة ذاتها عصر ينتج القليل مما له قيمة فى المجال المسرحى . وكدليل على ذلك يشير أولئك الذين يجادلون على هذا النحو إلى أيام جاريك ، أما فيما يتعلق بأوائل القرن التاسع عشر فهم يشيرون إلى روعة تمثيل أدموند كين ومسز سيدونز وماكريدى . ومع ذلك فنحن نستطيع أن ندمغ مثل هذه

الحجج بأنها قائمة على بينة غير كافية وعلى استنتاج غير مأمون . فبما أنه من الواضح أولا أن فن الممثل ليست له صفة الدوام فلا سبيل إلى مقارنة براعة ممثل ببراعة ممثل آخر يعيش فى زمن آخر. فمن يستطيع القول بأن بترتون كان أعظم من بوربيج ، وأن كين كان أعظم من كمب ؟ ومن يستطيع أن يؤكد عن يقين ان فن التمثيل فى حقبة ما كان أسمى منه فى حقبة أخرى ؟ إنا هنا نتحرك فى مجال أمور غير محققة ، ومحاولة تفسير قحط العبقرية المسرحية مثلا فى إنجلترا فى غضون القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر قد تعطى صوراً غير عادلة عن مقـــدرة « فرقة كبير الأمناء » فى القرن السادس عشر . والحقيقة تبدو بالأحرى فى أنه حين لا يتوفر لعصر من العصور إلا القليل من المسرحيات الجديدة القوية يكون من الطبيعى لأهل هذا العصر أن يجنحوا إلى تركيز انتباههم على النواحى غير الأدبية من العرض التمثيلى فى المسارح وأن يضفوا على هذه النواحى فى تعليقاتهم أهمية لعلها ليست جديرة بها . ولا ريب أن أدموند كين كان ممثلا عظيما جدا ، غير أننا حتى مع التسليم الكامل بعظمته لسنا فى وضع يسمح لنا بالتسبيح بعبقريته فوق عبقرية ممثل كألين أو بأن نرجع ضعف كتاب المسرح المعاصرين له إلى قوته .

وفى بحثنا عن مبعث الازدهار المسرحى — أو على الأقل فى محاولتنا إقتراح بعض العناصر التى تبدو جوهرية فى مثل هذا الازدهار — يمكننا أن نلاحظ شيئاً آخر ، فحين تنبعث خصوبة درامية غنيـة فى أى قطر

يكون بقاؤها فى العادة قصيراً إلى حد ما ، ومن النادر أن يعبر عنها عمل مؤلف واحد . فسوفوكليس وشكسبير ولوبى دوفيجا وإبسن هؤلاء الرجال لا يقفون وحدهم . كان اسخيلوس ويوريبيديس وأرستوفانيس رفاقاً لسوفوكليس . وما شكسبير إلا الشخصية المركزية فى اندفاع هائل للطاقة المسرحية، اندفاع يحتضن إلى جانب شكسبير رجالا فى تباين مارلو وجونسون وبومنت وفلتشر ووبستر وشيرلى وماسنجر ومدلتون. وإلى جانب لوبى دوفيجا يقف كالدرون وكثيرون غيره كذلك. وليس إبسن بالعملاق السكندنافى الأوحد وإنما يسنده بيورنسون وستريندبرج. وهذا صحيح أينما نظرنا : أثيريرج وويتشرلى وكنجريف، راسين وموليير، جوزى وجولدونى ، ميتاستازيو وألفييرى ، ليسنج وشيلر وجيته ، ديماس الإبن وأوجييه ، سينج وييتس ، بينافنتى والأخوة كونتيرو ، أونيل وماكسويل أندرسون وشيروود وبهرمان . وارتباط جماعات من المسرحيين المشهورين فى وقت واحد يبين أنه مهما كانت الظروف المسئولة فى النهاية عن تطوير أساليب مسرحية أكثر خصوبة فلا ينبغى أن نكتفى بمجرد البحث عن ظهور رجل واحد يبسط على الآخرين سلطانه . وظروف العصر الإليزابيثى خير مثل لذلك ، فمن الواضح أن شكسبير هو أعظم شاعر مسرحى فى عصره ولا شك أن طابعه راسخ فى خلفائه ، لكن قبل شكسبير كان هناك مارلو وكان هناك ليلى وكان هناك لودج وجرين وبيل . وهذا يوحى فى التو بأننا إلى جانب تطلعنا إلى الصفات الشخصية للمؤلفين الأفراد ينبغى أن نبحث عن العوامل التى تنفث الحياة فى الدنيا المسرحية جميعاً لحقبة بعينها .

وإذا كان هذا صحيحاً فالسرعة التي يسمو بها المسرح وينحدر صحيحة كذلك . فالمسرحية الأولى لاسخيلوس تجيء حوالى سنة ٥٠٠ قبل الميلاد ، وقبل أن ينقضي قرن يكون قد مضى كل جلال المسرح الإغريقي . والدراما الإليزابيثية تتكامل صورتها المميزة في العقد التاسع من القرن السادس عشر ، وقرابة سنة ١٦١٠ تكون قد تخطت الذروة فعلا ، وقرابة سنة ١٦٤٠ تكون قد تلاشت. وإثيريدج ورفاقه داموا حوالى الثلاثين سنة لا غير ، وتاريخ العصر الذهبي فى أسبانيا أطول قليلا . وفيما بين مسرحية « السيد » Le Cid التي ظهرت سنة ١٦٣٧ وبين العقد الثامن من القرن السابع عشر كان كورنى وراسين وموليير قد حققوا مهمتهم وأنهوها . وتحتضن بضعة عشرات من السنين الإزدهار الدرامى فى إيطاليا فى القرن الذى تلا ذلك . وهكذا أيضاً حال المسرح الرومانتيكى الألمانى بعد وقت طفيف . وتبلغ الدراما الواقعية قمتها سنة ١٨٨٠، ولا تقترب من سنة ١٩٠٠ إلا وتكون قد انقضت . فيبدو أن القوة الحافزة للكتابة المسرحية تتخطى فى انطلاقها أية قوة أخرى فى مجال الجهد الأدبى ، فهى تتحرك بسرعة إلى القمة ، وتموت حيث تولد ، ثم تبعث من جديد فى مكان آخر .

وفى تتبعنا لهذا السبيل من الاستقصاء نلاحظ شيئاً آخر وهو أن كل تلك الحقب ذات الفاعلية الدرامية البارزة تطور أساليبها الخاصة بها ، وأن أرفع كتابها يشيدون فوق ما حققه أسلافهم المباشرون ويبلغون بهذه الأساليب نهاية لا يتبقى بعدها لخلفائهم سوى القليل . إنما يتبقى

فى العادة ما يكفى للسماح باستمرار قصير للجهد، لكن فى هذا الاستمرار توجد دائما علائم الانحلال واضحة صريحة ، فبعد سوفوكليس يجيء يوريبيديس ، ومن بعد شكسبير يجيء فلتشر . ولعل بلوغ الذروة ليس مسألة موضوع وشخصيات بقدر ما هو قضية ألفاظ . فالكتابة المسرحية شيء فريد . إنها يجب أن تعطى جمهور النظارة إحساساً بالواقع، ومع ذلك ينبغى أن تحمل فى داخلها قوة التسامى على الواقع . يجب أن تكون تحت إمرتها كل مصادر الحديث الشعرى ، ومع ذلك فهى ليست بقادرة أبداً على الهرب إلى عالم منعزل كلية عن التعبير المألوف كما قد يتسنى للشعر غير الدرامى أن يفعل فى يسر وبنجاح. فقوة حوار شكسبير تكمن فى خلوده مع أنه فى نفس الوقت يرتبط باللغة الدارجة فى عهده إرتباطاً وثيقاً صريحا . وهكذا تغدو مهمة الكاتب المسرحى مختلفة عن مهمة الشاعر الغنائى . ولا ريب أن هذا الأخير يسعى دائباً وراء وسائل جديدة للتعبير ، ولا ريب أن بعض التآلفات الموسيقية تصبح بعد حين عتيقة مبتذلة ليست لها قوة الإلهام ، وإذا بالتراب يعلو بهاءها ، مثلما غدت موسيقى الرومانتيكيين فى مطلع القرن الحالى . غير أننا لا نجد أن سونيتية لوردزورث متجردة من قوة الجاذبية لأنها تقتبس من موسيقى ملتون . إنما مثل هذا الاقتباس مستحيل فى الدراما ، فالجهود المسرحية لشعراء مطلع القرن التاسع عشر عديمة الحياة لأن هؤلاء الشعراء اتخذوا من شكسبير نموذجاً لهم دون أن يدركوا أن ما كان مناسبا للقرن السادس عشر لا يتفق مع الحديث الجارى بعد انقضاء أكثر من مائتى عام .

إن الدراما تتطلب ضربا من التعبير يكون ذا صلة أكيدة بالحديث العادى للحقبة التى يستعمل فيها ، فشعر شكسبير المرسل لم يعد ذا قوة ملهمة فى سنة ألف وثمانمائة، أولا لأن هذا المؤلف بالذات كان قد استنفذ كل إمكانياته أو أغلبها ، وثانياً لأن اللغة المألوفة فى حياة الناس كانت قد تغيرت، فبدلا من أن تكون ذات صلة وثيقة بذلك الشعر المرسل إذا بهوة هائلة تفصل بين الحديث المألوف لجماهير النظارة فى «مسرح «دروورى لين» (Drury Lane) وبين اللغة التى كانوا يسمعونها على خشبة المسرح .

وهذه الملاحظة يجب بالطبع أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما لاحظناه من قبل فى عمل الكتاب المسرحيين الأفراد . فإن أهمية الأسلوب فى الحوار المسرحى ، كما رأينا ، تتضح لنا توا حين نراعى أن كلا من أولئك المؤلفين الذين سموا فوق مستوى النجاح المسرحى العادى إما برز لأن قالبه التعبيرى يمتلك صفة فريدة ويرتبط فى نفس الوقت بوشائج وثيقة بالحديث المعاصر ، أوهو فشل فى بلوغ الذروة التى كان يبغيها بعينها لأن وسائله التعبيرية — كما هو حال أونيل — أثبتت عجزها عن عرض التصورات المشهدية التى أراد عرضها فى ألفاظ مناسبة .

ومع ذلك فإذا قدر لضرب معين من الحديث أن يتجرد بعد حين من القوة الملهمة الضرورية للحث على خلق روائع جديدة فإن ذلك لا يستتبع البتة أن روائع الماضى تفقد جاذبيتها أو أن الإلهام لا يمكن ان يكتسب بصورة عامة من تأمل هذه الروائع . إن العكس هو

الصحيح حقا، فالمؤلف المسرحى الذى يهمل درسه لشكسبير وسوفوكليس إنما يفعل ذلك على حساب تحطيم روحه ونقيصة فنه . ومن الجلى أن هناك مسرحيات معينة وفق فيها مؤلفوها توفيقاً كاملا بين الفكرة والتعبير إلى حد أن عرضها على المسرح — حتى فى عصور بعيدة فى روحها وزمانها — يثير الحماسة ويبعث الرضا الكامل بما تقدمه من مشاهد . وبهذا المعنى يبقى شكسبير على خشبة المسرح حياً يشع البهجة. بل إننا نستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونعلن أن تاريخ المسرح أوضح دائماً كيف أن بعض الموضوعات المسرحية التى عولجت بقوة من قبل على أيدى الكتاب المسرحيين فى الماضى ظلت تضفى سحرها الأبدى على المؤلفين المتعاقبين . ونحن لا نستطيع الجزم بأن شكسبير كان يعى أن ظل أورست كان يذرع خشبة مسرح « جلوب » فى مسرحية « هاملت » ، لكنا قد لا نجد سبيلا إلى الإفلات من الاعتقاد بأن ذكريات لا شعورية على الأقل كانت فى مخيلته عن قصة أجاممنون حينما كتب عن أمير الدانمرك . وليس هناك شك فيما يتعلق بالمحاولة المتعمدة من جانب إليوت وأونيل وجيرودو وسارتر وآنوى لإعادة صياغة بعض هذه الموضوعات المسرحية القديمة ، ولا ريب أن تلك المسرحيات التى أخذ مؤلفوها موضوعاتها من أسلافهم بدلا من ابتكار موضوعات جديدة هى من أعظم المسرحيات الحديثة أثراً . إن المدخل إلى معبد ثسبس مزين عن سخاء ونبل بتماثيل كثيرة أقيمت على شكل إلكترا وأوديب .

ولم يقتصر الوحى المستمد من جهد الماضى على الارتباط بارتياد موضوعات درامية معينة تبدو ولسبب عجيب غير معلوم مناسبة للمعالجة المسرحية على نحو فريد . فإذا نظرنا إلى تلك الحقب حيث انطلقت الدراما فى ازدهار عظيم نستطيع أن نتبين قوة إنتاجية مزدوجة يقترن فيها الكشف الجديد لعمل سابق ، كان قد نسى إلى حين أو اكتسب إشراقا جديدا ، بفكرة جديدة تماما . وشكسبير نفسه يقدم لنا ثانية مثالا نموذجيا بمزجه قالب سينكا وبلاوتس بالأفكار الرومانتيكية لعصر جديد . لكننا نستطيع أن نجد نفس هذه القوة المزدوجة فى خصنا لأعمال كل الكتاب المسرحيين السابقين فى تاريخ المسرح، فراسين يوحد بين تقديره العميق لما حققه الإغريق وبين هدفه الجديد، وجولدونى يجمع بين روح الملهاة المرتجلة ونظرة فلسفية تمت إلى القرن الثامن عشر . ولو تأملنا كيفية تأثير أعمال شكسبير على روح الكتاب المسرحيين المتعاقبين لتحققنا تماما من هذا الحكم ، مع أننا قد نلاحظ أيضا أنه كلما ازداد احتمال تسلط قالب شكسبير التعبيرى على الكتاب المسرحيين المتأخرين كلما غدا نفوذ المؤلف الإليزابيثى أقل خصوبة. فلا الكتاب الرومانتيكيون ولا المحدثون من أمثال ماكسويل أندرسون أفادهم التزام لغة شكسبير قدر أفادتهم من أصداء هذه اللغة إذ تتردد فى حوارهم هم . لقد ثبت أن أعمال شكسبير كانت أعظم إيحاء وإثارا فى أقطار لا تنطق الإنجليزية ، فقد استطاع على نحو سديد فعال أن ينفث فى فيكتور هوجو قوة جديدة حين عجز تماما عن بعث الحياة فى المؤلفين الإنجليز

فى مطلع القرن التاسع عشر، بل حين يمكن القول بأنه كان ذا أثر طمس شخصيتهم .

وغالباً ما يجىء اتحاد القوى المتوافقة ليعطى نتائج مثمرة فى أوقات يتداخل فيها المزاجان الرومانتيكى والكلاسيكى ، إذ أنه من النادر فى الواقع أن تقدم القوالب الكلاسيكية الصارمة أو الأشكال الرومانتيكية الطليقة عملا مسرحياً ذا قيمة . فالكلاسيكية الإغريقية تحتضن فى داخلها عناصر كثيرة لو قدر لها أن تظهر فى حقبة لاحقة لما ترددنا فى أن ننادى بانتسابها لدنيا الرومانسية: فصخب الأمواج المتكسرة فى « فيلوكتيتس » Philcotetes يورد إلى الخاطر صوراً لا نستطيع منها فكاكا — صوراً من ضرب لا تنتمى إلى الخيال الكلاسيكى الأكثر اتزانا . ويكتسب شكسبير جزءا من قوته بقدومه فى وقت كانت العبقرية الكلاسيكية ترتاد فيه من جديد وتغلف وتكمل بالروح الرومانتيكية للعصور الوسطى، ويجىء إبسن فى وقت كان رد الفعل الكلاسيكى فيه يقاوم اندلاعات الرومانتيكية التى كانت لا تزال تتمتع بعناصر القوة على الرغم من تآكلها .

ويبدو أن القيود القاسية التى تصاحب العرض المسرحى تتطلب تلطيفا كلاسيكيا للحماس الرومانتيكى ، فالانطلاق الغنائى لا يصلح لدار التمثيل ، والمؤلف يجب أن يحتفظ لمنطقه بالسيادة الدائمة على مشاهده وشخصياته . إن الإحساس الذى تخلفه فينا العظمة المسرحية هو دائماً

إحساس بالعاطفة الجارفة وقد كبح جماحها وسيطر عليها عقل المؤلف بقوة . والأعمـــال المسرحية يكون مآلها الضعف إما لأن سيطرة المؤلف المفرطة تبعث البرودة عبر الإنتاج جميعه ، أو لأنه يتقمص أعماله عاطفياً إلى حد الضياع فى وسطها . والفنانون العظام هم أولئك الأرباب المتسامون عن دنيا خيالهم كالله ، ومع ذلك فهم مقيمون فى هذا الملكوت الذى أقاموه بأنفسهم .

الظروف المسرحية

لكن الدراما ليست بالطبع مجرد شيء يكتب ، فازدهارها يعتمد على تطوير أشكال مسرحية ملائمة بقدر اعتماده على تحقيق أسلوب أدبي مناسب . ولن نعدو الواقع إذا قلنا أن سوفوكليس كان يعتمد على قيام المسرح الإغريقي المكشوف ، وأن شكسبير كان يرتكز على التطور الذي حدث قبل عهده مباشرة لخشبة المسرح الإليزابيثي الشبيهة بالحلبة ، وأن إبسن اعتمد على تأسيس المسرح الحديث الشبيه «بصندوق الدنيا». وكما أنه ما من شكل واحد من الحوار يصلح لكل العصور فكذلك لا يمكن أبدا أن ترتضي كل العصور طرازا واحدا من المسارح . وجدير بالملاحظة أن ظهور الكتاب المسرحيين العظام يكاد يجيء دائما عقب خلق ضرب من خشبة مسرحية جديدة أو بعد إعادة تكييف العلاقة بين الممثلين والنظارة على نحو ما ، فسرح ديونيسيوس كان متوافقا تماما مع رغبات الإغريق وحاجاتهم ، وكان مستحيلا لنفس البناء أن يتوافق مع روح النهضة . ولم يكن إبسن يستطيع أن يكتب مسرحياته العظمى المسرح الإغريقي أو الإليزابيثي . كان من الممكن لأيها أن يصلح لـ « السيدة أنجر أوسترات » لكن ليس لـ « البطة البرية» . لن نكون موغلين في الخطأ إذن إذا قلنا أننا نكاد نجد دائما أن العبقرية الدرامية تتفتح حين يكتشف بلد معين في عصر معين شكلا مسرحيا جديدا متوافقا مع حاجاته ولم يكن قد استغل كلية من قبل . والاستثناءات

الوحيدة لهذا التعميم هى تلك التى تزودنا بها بعض الأقطار الصغيرة - كأيرلندا فى مطلع القرن الحالى حين يرتبط المسرح بالأمانى الوطنية للمرة الأولى .

ويقودنا هذا الاعتبار إلى فكرة أن التقدم الدرامى قد يعاق سبله إبان أية حقبة طويلة ذات شكل مسرحى واحد لا يتعرض لتغير نسبى. فقد حدث هذا فى بلاد الإغريق حين طال احتفاظ المسارح الحجرية الماثلة بسماتها الاساسية (على الرغم من تغيرات ثانوية فيها) بعد أن جدت مطالب تستصرخ أشكالا أخرى . وهكذا الحال أيضا فى القرن الثامن عشر ، فإن الصرح المسرحى المعتاد بقاعته التقليدية ومنصته ذات الجناح والحاشية استمر طويلا حتى لم يعد قادرا على إلهام الكتاب . وما كان للقوة الباعثة للحياة أن تعرف سبيلها إلى المسرح الحديث إلا حين تطورت حيل الصنعة التى جعلت من الممكن لهذا المسرح أن يخدم غراضا واقعية . ونحن فى أيامنا هذه نبنى مسارحنا كى تبقى عشرات السنين وهكذا نتعرض لخطر الاستمرار فى جو مماثل من القحل المسرحى .

وكل هذا بالطبع لا يعنى القول بأن كل شكل مسرحى له نفس القوة الملهمة حتى فى حالة توافقه مع روح عهده تماما . فخشبة المسرح الإليزابيثى مثلا كانت أداة مرنة على نحو غير مألوف ، وبتلك المرونة قدمت فرصا فريدة لكتاب المسرح فى أواخر القرن السادس عشر . كان الممثلون على خشبة المسرح الإليزابيثى قريبين من النظارة وبعيدين

عنهم فى نفس الوقت ، واستطاعت الأحداث أن تتخذ لها مستويات شتى ، فمن الميسور أن تظهر مشاهد ينشغل فيها الممثلون بعضهم بالبعض كلية ومن الميسور كذلك أن تظهر مشاهد يتصل فيها الممثلون بالنظارة اتصالا مباشرا . وفى عهد إبسن كان المسرح متوافقا مع مُثُل العصر، كما كان مسرح شكسبير متوافقا مع مثُل العصر الإليزابيثى ، لكن مسرح إبسن كان أقل مرونة من سابقه إلى حد بعيد، ففيه كان الممثلون منعزلين فى عالم لهم وحدهم ، وكان فى الاستطاعة استخدام الاحداث الجانبية فقط ، وكان الكتاب المسرحيون محرومين من فرصة ادخال مشاهد يتاح فيها لشخصيات المسرح أن تخاطب النظارة مباشرة . وهكذا وجد إبسن نفسه بسبب ظروف مسرحية محضة أقل حرية إلى حد كبير عما كان عليه شكسبير قبله بثلاثمائة عام . ومن الواضح أن ما حققه إبسن فعلا كان مستحيلا تحقيقه فى الإطـــار الإليزابيثى ، غير أننا يجب ألا ننسى أن الإطار الإليزابيثى سمح لشكسبير أن يحقق أشياء ما كان لإبسن سبيل إليها .

وهناك اعتبار آخر فى هذا الصدد ينبغى أن يوضع قيد البحث ، فمن الواضح أن التمثيل المسرحى أكثر من نطق جماعة من الممثلين لسطور كاتب مسرحى، وأن المسرح يجذب العين كما يجذب الأذن، وأن المخرجين محقون فى استغلال كل وسيلة يستطيعونها بغرض إنتاج أثر موحد . بل يمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فننبه إلى أنه قد تغدو للحيل المشهدية الجديدة فى أوقات معينة قوة بعث الحياة فى العمل المسرحى . وهكذا

ينبغى ربط مسرحيات إبسن الواقعية بتطور مناهج جديدة لتحقيق تأثيرات بصرية واقعية ، وهكذا ولدت مسرحيات التعبيريين من الكهرباء . غير أنه لا يفوتنا ملاحظة أن التأثيرات المشهدية والعرض والعناصر الإخراجية تسيطر على خشبة المسرح فى تلك العصور التى تجنح فيها حركة مسرحية عظيمة إلى سبيل الانحدار . فالتأثيرات المشهدية كانت تتطور فى سرعة اذ أخذت المسرحية الإغريقية فى التدهور ، وجاءت التأثيرات المشهدية إلى المسرح الانجليزى عندما قارب عمل شكسبير نهايته ، وبعد تشيكوف فى روسيا جاء مايرهولد وتايروف . ويبدو بلا جدال أن الاهتمام البالغ بالعناصر المشهدية ضار بالخلق المسرحى العظيم على وجه العموم ، وأن أكثر المسرحيات الشهيرة فى رصيد المسرح كتبت دون أن يكون فى ذهن مؤلفيها أهداف مشهدية مفصلة على نحو خاص ، فعصر الممثلين العظام قد يكون أيضاً عصر مسرحيات عظيمة ، أما عصر المخرجين فلا يكاد يعطى عملا مسرحيا هاما .

والسبب كما يبدو هو أنه بينما يرتبط الممثلون بشخصيات المسرحية، أى بلبها الروحى، فإن التأثيرات المشهدية ترتبط فقط بالمحيطات المادية للأحداث . فحين يتخيل المؤلف المسرحى الحق صورة لأحداث مسرحه فهو يكاد يفكر كلية فى « الأحياء » الذين انبعثوا من عقله الشبيه بعقل الإله جوبيتر، إنما الكاتب الأقل شأناً هو الذى يخفى معالم صورته الذهنية برؤيا لتجميلات مشهدية . وهكذا يستطيع الممثل أن يثبت أنه وحى الفنان الأديب بينما مصمم المشاهد ليس كذلك. وجدير بنا أن نلاحظ كيف التزم الكثيرون جداً من المؤلفين المسرحيين فى الماضى بكتابة أعمالهم لتلائم فرقة

معينة من الممثلين، وكيف أن الكثيرين جدا من الكتاب المحدثين البارزين كتبوا مسرحياتهم وهم يقصدون بها ممثلين وممثلات بالذات . وإن صعب علينا أن نحدد عملية الخلق المسرحى بالضبط فلعلنا نكون قريبين من الصواب إذا قلنا أن مؤلفا كشكسبير مثلا يثيره باعث ما لكتابة المسرحية عن موضوع بالذات، فيترك خياله يتلاعب بالشخصيات والاحداث ، وإذا بالصورة التى انبعثت فى خياله بلون واحد تتوهج الألوان فيها بينما تغدو عناصر الفكرة الأصلية — ولعلها كانت مختلطة — مصاغة فى قالب إبداعى . وفى هذه اللحظة يبدأ الكتابة ، لكن الشخصيات التى يراها ليست رجالا ونساء حقيقيين يتحركون وسط مشاهد الطبيعة ، انما تتشكل كشخوص يذرعون خشبة المسرح، ومن ثم فلا مناص من أن يقرنهم المؤلف بالممثلين . فاذا كان الممثلون موجودين — كما فى حالة الفرقة الإليزابيثية — ومستعدين للقيام بأدوارهم، وإذا كانت قدرتهم المميزة مألوفة للكاتب فإنه يكون فى وضع موات، إذ أن رؤياه الخيالية كأنما تتجسم وتتحقق فى عملية الخلق حين تندمج فى عقله شخصية الممثل بالدور المتوقع إسناده إليه . ولنا أن نتهم شكسبير على أسس لا تتعلق بما كتب عنه أنه هو نفسه كان مسئولا عن ادخال أسماء الممثلين فى أعماله المسرحية ، فلا داعى للشك فى أنه كان يدرك أن دوجبرى هو وليد خياله بينما يدرك فى نفس الوقت أن الممثل كمب الذى كان شكسبير يعرفه سيقوم بدور دوجبرى .

وهكذا يرتبط الممثلون بالمؤلف المسرحى ويساهمون مساهمة مادية فى إنشاء مسرحياته . أما إذا انتقلنا لمصمم المشاهد فالأمر جد مختلف. إن مايهم

هذا الفنان فى المسرح هو الصورة الخلفية للأحداث لا لبها الروحى .
ثم هو لا يستطيع أن يقدم للكاتب شيئا حقيقيا راسخا نافثا للحياة كما
تفعل شخصية الممثل . إن ما يستطيع أن يسهم به يجيء حتما بعد خلق
المسرحية ، بينما يستطيع أى مؤلف قدير أن يقدر بالضبط المدى الذى
يتسنى لممثل بعينه أن يتحكم فيه ، وبالتالى وحتى قبل تجارب الإلقاء
وقبل المكياج وقبل اعداد الثياب اللازمة تكون شخصية الممثل ماثلة
فى ذهن الكاتب تؤثر عليه فى عملية الخلق سواء وعى الكاتب ذلك
أم لم يعه .ومن هنا ينبغى الفصل بين مسرح الممثلين ومسرح المخرجين .
فالأول جزء من المسرحية ينبغى أن يلهم وأن تكون له قوة الإيحاء،
أما الآخر فينحو إلى السلبية فى تأثيره على التأليف المسرحى — الا فى
بعض الحقب — أو هو يحمل على الانصراف عن استغلال العناصر
الأدبية استغلالا كاملا فى العرض المسرحى .

النظارة فى المسرح

إن المسرح مبنى مخصص لجمهور من النظارة ، وما من شك فى أن أحد العوامل الرئيسية الحاسمة فى الفن المسرحى هو أن المسرحية لا تكتب أصلا للقراءة وإنما للإخراج المسرحى أمام جمع من النظارة . ثم إن المؤلف المسرحى ينبغى دائما أن يكيف أفكاره مع المسرح فى عهده، ويتبع ذلك أنه ينبغى أن يجدّ فى كتابة أعماله بطريقة تمكنه ، لا من أن يجذب أى جمهور من النظارة على نحو عام وبشكل غير محدد أو أن يجذب جمهوراً يتخيله فى عهود مقبلة، بل بطريقة تمكنه من أن يتجه إلى الجمهور الوحيد الذى يعرفه — جمهور النظارة فى عهده هو ، وهكذا فهو يعتمد إلى حد كبير على طراز الجمهور المتردد على المسرح إبان السنين التى يكتب فيها .

وهذه مسألة ذات أهمية أكيدة كبيرة ، فنظرة تاريخية عامة على المسرح تشير بجلاء إلى شىء واحد وهو أن المسرح يبلغ أعظم قوته حين يكون النظارة فيه قطاعاً مستعرضاً للمجتمع كله فى عصرهم . وكلما كان جمهور النظارة جامعا على هذا النحو كلما بدا أن قوة خفية أكبر تتملك قاعة المسرح . وهذا لا يعنى بالطبع أن فى عهد كهذا يذهب كل فرد فى المجتمع إلى المسرح . إن هذا قد يحدث فى أماكن معينة كأثينا القديمة على سبيل المثال ، لكن كل مايطلب هو أن تكون جميع الطبقات ممثلة لا أن تكون مجتمعة بالضرورة . ونحن عــــلى يقين من

أن كل مواطن لندنى فى العصر الإليزابيثى لم يذهب إلى مسرح «جلوب» وأمثاله من دور التمثيل ، غير أننا واثقون من أننا لو خولنا حق عبور الزمن الماضى حتى نشهد الإخراج الأصلى لـ « يوليوس قيصر » و« هاملت » لوجدنا أنفسنا وسط ما يربو على الألفى شخص من كل طبقات مجتمع لندن بين المتعلم والأمى . ولقد استمد شكسبير الوحى والقوة من وجوب مخاطبة كل الاهتمامات وكل مستويات الذوق .

وبينما يبدو عامة أن هذا الجمهور من النظارة الذى يمثل المجتمع على نحو شاسع يشكل أساسا جوهريا للإنتاج المسرحى ذى الامتياز الأسمى إذا بنا نلاحظ أنه أحياناً قدتعطى بعض الحقب أعمالا إنلم تكن من أكثر الأعمال عمقا فهى على الأقل تتمتع بعناصر قيمة ، وذلك حين يخاطب المسرح فئة محدودة وتعمد دور التمثيل إلى تقديم عمل مسرحى ذى صفة خاصة . غير أن هذه الحقب فى هذه الحالة تحقق آثارها بربط اهتماماتها الخاصة بعناصر أخرى . فمثلا لم يستطع المسرح الإنجليزى فى مطلع القرن التاسع عشر ، حين كان أغلب من يؤمه من أعضاء المجتمع الأكثر خشونة والأقل تعليما ، أن يشجع أكثر من الملودراما الفجة التى وإن لم تغفل القواعد الفنية فقد خلت كلية من التفرد والجمال ، فلم يستطع هذا الجمهور الفج أن ينفث الحياة فيما هو أبعد من ذلك . فإذا إلتفتنا إلى فترة «عودة الملكية» ظهرت لنا صورة أخرى ، ففى تلك الأيام اتجهت دور التمثيل فى لندن إلى طبقة الأرستقراطيين فقط . وقد نظن للوهلة الأولى أنه من غير المحتمل

أن يشجع فتيان العصر هؤلاء أى عمل مسرحى ذى شأن . غير أن معشر رواد المسرح كانوا واثقين من تقاليدهم واهتماماتهم الخاصـــة وكانوا فوق كل شىء يقدسون سلامة الحديث ويجدون بهجتهم فى مسرحية التندر الحاد . لذا نجحت دور التمثيل فى ظل الملكية العائدة فى إنتاج نماذج متقنة من طراز كوميدى إن يكن محدود المجال فهـو ذو قيمة جمالية وذو دقة ورقة جديرة بالاعتبار .

وأهم من ذلك أن نقدر قوة المسرح الحر حق قدرها ، وهو مسرح غير تجارى فى العادة حديث التطور نسبيا . ولهذه المغـامرات المسرحية التى تخاطب أقلية من النظارة مثيلاتهـــا عندجماعات من هواة الأدب كانوا يسعون إبان عهـد شكسبير إلى حفظ الطراز الكلاسيكى فى بناء المسرحية وإلى تقديم نماذج يرون أنها أصلح لإنعاش المسرح من الأعمال الدرامية الرومانتيكية التى كان يقدمها الممثلون المحترفون . غير أن المستقلين لم يبلغوا أوج قوتهم إلا فى أيامنا نحن التى يلعبون فيها دورا هاما وإن كان تاريخهم يعود إلى «مسرح أنطون الحر» ويمتد إلى «مسرح مارتن براون للشعراء» . وحيوية ذلك الدور كانت فى تهيئة الفرص للكتاب المسرحيين الذين يتقدم شكل أعمالهم أو مضمونها قليلا على الشكل أو المضمون الذى يكون جمهور المسرح العادى على استعداد لتقبله . أما بالنسبة للمسرح الحر الذى ينطلق إلى أبعد مما ينبغى فليس هناك أمل كبير فى نجاح ذى قيمة، فالسبيل الذى سلكه المسرح فى الخمسين سنة الماضية مفروش بأنقاض مهشمة لمحاولات كان الدافع لها هو

الضجر الشديد بالتسلية المسرحية المعتادة، وكانت تناضل دون جدوى لتفرض على النظارة شيئا مغايرا لطبيعة رغباتهم . والواقع أن الكاتب المسرحي القوى حقاً هو الرجل المتفق مع نظارته ومع ذلك فقد يرغب في أن يعزف بعض الألحان التى لا يكون النظارة على استعداد لتقبلها كلية وإنما إلى حد ما. وقد أظهرت المسارح الحرة أخيراً ما يمكن أن تحققه في هذا الصدد، فبالتقدم الطفيف تستطيع أن تجعل نظارتها المختارين يألفون ذلك اللون من الإنتاج الذى سيغدو شائعا فى مدى سنوات قليلة . وقد كانت هذه هى رسالة «المسرح الحر» Théâtre Libre و Freie Buhne فى فرنسا وألمانيا ورسالة «ممثلى بروفنستاون» .

والخطر فى وجود المسارح الحرة هذه يكمن فى أن كاتبا شابا مرجوا قد ينحو ، إن لم يكن حذرا حكيما ، إلى ربط نفسه بالأهداف المحدودة لدار تمثيل حرة فتؤذى كتابته المستقبلة . أما حين يجد مؤلف مسرحى كبير نادر شو فرصته الأولى فى دار التمثيل الصغيرة ومن ثم ينتقل إلى خشبة المسرح التجارى الأكبر فحينئذ فقط يجنى ثمرة تجاربه المبكرة أمام جماعة منتقاة مصطفاة من المتحمسين التقدميين . وسرعان ما وجد شو إذ أخذ حذقه ينفتح أن عبقريته ليست بحاجة إلى هذه الدعامة . وراح طيلة حياته الفنية يرج عامة نظارته ، لكنه كان حاذقا إلى حد منعه من تجاوز المعقول وسمح له بأن يقدم للجمهور مايريده حتى وإن كان ذلك الجمهور نفسه لا يستطيع التعبير عن رغباته . وفى «بيجماليون» أثار شو شيئا جديدا بإدخال كلمة لعين Bloody فى حواره . وذهلت النظارة، لكن عن بهجة، إذ كانوا فى انتظار تلك الكلمة.

والإشارة إلى « بيجماليون » تذكرنا ن الرقابة لا تكاد تضر بأ بالمؤلفين المسرحيين فى أى حقبة فى تاريخ المسرح . لقد كانت هناك رقابة فى أثينا واستمر ارستوفانيس فى الكتابة ، وكانت هناك رقابة فى انجلترا الإليزابيثية وازدهرت عبقرية شكسبير مطلقة العنان ، وتوجد رقابة فى انجلترا الحديثة وما من كابح لجماح شو . ومع ذلك فقد يكون من الواجب أن نميز بين رقابة سلبية ورقابة إيجابية . فإذا قيل للمؤلفين أن هناك أشياء بالذات ينبغى تجنبها فلن يقع أى ضرر . إنهم سيجدون طرقا أخرى لتحقيق مآربهم وقد يستفيدون من الرياضة الخيالية التى يتضمنها ويفرضها عليهم هذا الامر . فالرقابة الإنجليزية تقول ان الله لا ينبغى أن يظهر على خشبة المسرح، ومع ذلك يمكن كتابة مسرحية دينية — كتابتها على نحو رفيع — دون إدخال الاله شخصيا . أما حين تطلب الرقابة من الكتاب المسرحيين أن يفعلوا أشياء معينة بدلا من أن تعلن وجوب تجنب أشياء بالذات فنى هذه الحالة يبدو المساس بالسمو الفنى مؤكدا إلا إذا كان المؤلفون المسرحيون على توافق مع الأهداف المتوقعة حتى لتبدو الاستجابة عن رغبة . انك تستطيع أن تقود الحصان إلى الماء، لكنك لا تستطيع أن تجبره على الشرب .

وشىء آخر يغدو جليا من نظرتنا إلى تاريخ المسرح ، فدار التمثيل ذات شق للتسلية وشق للطقوس التعبيرية وإن لم يسمح العصر بممارسة كلا الشقين فن المحتمل ألا يتمخض عن شىء ذى قيمة كبيرة . يقول ماكسويل أندرسون :

« إن المسرحيات العالمية العظيمة كما يعرف كل انسان ـ تلك التي مثلت طيلة قرون وتقبلتها الحضارة كجزء من تراث عظيم ـ تكاد كلها تهتم بسلوك رجال غير عاديين أو نساء غير عاديات في أوضاع ذات مسئولية هائلة ، رجال ذوو أخطاء ونقط ضعف تراجيدية وإن كانوا ذوى عقل وقوة يكفيان للغلبة في النضال ضد القوى الشريرة الموجودة داخل نفوسهم وخارجها أيضا . . . ومن الجلي في مثل هذه الحالات أن إحياء رموز الايمان القومى أو الثقافي هذه في عرض مسرحى عظيم يتضمن ضربا من الطقوس الدينية » .

وحين يصبح المسرح مجـــرد دار للتمثيل أو مبنى يؤمه الرجال والنساء للضحك أو الإثارة ، فمن المحتمل ألا يتمخض عنه إلا القليل من الفن المسرحي الرفيع .

والطقوس التي تولد العظمة ميتافيزيقية في طبيعتها أساسا ، وهذا هو نوع الطقوس الذي يتجه النقاد الماركسيون غالبا الى انكاره . إننا نستطيع ـ إن شئنا ـ أن نفسر « عطيل » تفسيرا ماديا وأن نحور سوفوكليس بالرجوع الى الحالة الاقتصادية في أثينا القديمة ، لكننا اذ نفعل ذلك لانزيد عن أن نمس بأصابع مفتعلة فجة حافة سر مقدس أو أن نزيف الحقيقة تماما . إنه من الطبيعي أن يتأثر كتاب المسرح في أى عصر بعينه بروح ذلك العصر ، لكن الحياة الاقتصادية للإنسان ليست هي كل كيانه .

ونحن لا نجد فى هذه الأعمال المسرحية العالمية العظمى الكثير مما قد نسميه على سبيل التيسير « بالدعاية » . إن المادة المعاصرة يمكن أن تظهر فى أعمال المؤلفين لكنهم لا يشتغلون بأية مواعظ مسفة، إنهم بالأحرى يتصورون مهمتهم كانعكاس خيالى للتجربة. ومسرحيات شكسبير التاريخية تزودنا بمثال ممتاز لهذا . فقد لاحظ بعض النقاد المحدثين أن موضوع هذه الأعمال المسرحية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بفلسفة أسرة تيودور المالكة فأعلنوا أن مؤلفها كان يعمد إلى تقديم فلسفة وأنه كان مشغولا بمحاولة تعليم الناس . والحقيقة تبدو بالأحرى فى أنه كان يعكس تجربة ، لا أنه كان يملى سبيلا للسلوك أو يعرض قضية ، ولذلك بقيت مسرحياته ذات أهمية راسخة وقيمة دائمة . وهكذا فهناك فى المسرح فاصل حاد ينبغى أن يخط بين ضربين من العمل الدرامى قد يبدوان متطابقين للوهلة الأولى . ويظهر هذا الفاصل فى فحصنا للمسرحيات الروسية الحديثة . فيمكن أن نرى بوضوح أن تلك التى صيغت لتعليم الشعب ليست بذات قيمة دائمة ، أما المسرحيات التى تمتاز عن غيرها والتى إن لم تبرز كروائع فعلى الأقل كأعمال درامية أعظم من الأعمال الأخرى فهى تلك التى تسجل تجربة . إن « الخبز » أمر مؤقت ، أما « الخوف » فله بعض تلك الصفات التى تنشأ عنها أعمال المسرح العظمى .

إن له بعض تلك الصفات إن لم يكن كلها لأن نظرة إلى المسرح تبين أن العظمة الحقة يمكن أن تكفل فقط حين يسمح لشعلة الخيال الشعرى

النيرة أن تعانق وتلفح صور الواقع فتغيرها إذ تلفحها . ولعل العالم يقرر أن لا حاجة به بعد إلى البناء الفنى الخالد وأن الدراما كالفنون الأخرى لا قيمة لها إلا كقوة دعائية أو تعليمية. فإذا قبلنا هذه النظرة فلن نهتم إن كان من الممكن خلق « هاملت » جديدة أو « أنتيجونا » أخرى . لقد اخترنا نجمنا وعلى ضوئه حددنا سبيلنا . أما إذا كنا لا نزال نأمل — مهما تكن نظراتنا إزاء الحياة الإجتماعية فى المستقبل — فى أن ينتج لنا المسرح أعمالا درامية لها ذلك الجمال العالمى الذى يجعلها ذات جاذبية دائمة ، فإن الآراء التى تقوم عليها الواقعية الإشتراكية الروسية والواقعيات الإجتماعية الأخرى يجب أن تعتبر اتجاهات معادية لبغيتنا . « فالحقيقة » التى تهدف إليها هذه الواقعيات مختلفة عن حقيقة الخيال الشعرى الذى منه فقط يمكن أن تنبعث الباقيات.

إن المسرح الخالد تعليمى لا شك لكنه تعليمى لا بطريقة المحاضر المجادل أو الخطيب السياسى ، إنه تعليمى فقط بمعنى أنه يثير اهتماماتنا وينفث الحياة فى خيالنا وأنه ينفذ عميقا فى قلب الإنسانية ويجذب الآلهة أنفسهم من عليين أو من قلب جهنم ليذرعوا خشبة المسرح . إن رنين النقود الفظ يتردد خلال كل دراما الواقعية سواء أكانت بورجوازية أو اشتراكية ، أما فى مملكتى التراجيديا والكوميديا اللتين يوحى بهما الإدراك الشعرى الحق فإن الذهب هو ذهب الروح .

القالب المسرحى

وحين نقول إن الدراما العظمى تحتضن تجربة إبداعية حيــة الإحساس ينبغى أن نلاحظ أن هذه التجربة تولد قوة مسرحية ، فبدلا من أن تكون تجربة ما إذا هى تحصر مجالها وتتخذ لنفسها قالباً مناسبا .والتقسيم الكلاسيكى للسرحيات إلى تراجيديات وكوميديات وملاه ساخرة ربما نشأ أساساً من الممارسة الثقافيـة والدينية ، ولـكن بقاء هذه الأشكال طويلا بعد أن أصبحت حضارة أثينا مجرد ذكرى يدل على فضيلة فريدة تكمن فيها . وفى مجلد حديث عن « الدراما الأمريكية منذ ١٩١٨ » يشير جوزيف وودكرتش إلى أنه « من الجدير بالملاحظة أن كتاب المسرح الذين تعود أسماؤهم للظهور بإصرار فى أى نقاش عن الروائع الممكنة الخلودفى الدراما المعاصرة هم أولئك الذين يتضح عنصر الشكل فى أعمالهم . صحيح أن يوجين أونيل وماكسويل أندرسون و س . ن . بهرمان عالجوا جميعهم موضوعات دارجة فى بعض الأحيان . وصحيح أيضاً أنهم ما كانوا بمحققين هذه الأهمية التى تميزهم ما لم تخلص بنوتهم لعصرناهذا. لكن المرء لا يفكر أساسا فى عصريتهم . إن ما يجىء قبل كل اعتبارهو أن أونيل كاتب تراجيدى وماكسويل أندرسون مؤلف دراماشعرية وبهرمان خالق كوميديات . ويعنى ذلك أن كلا منهم تأمل طريقه خلال مادته بدقة مكنته من إعطاء هذه المادة أحد الأشكال المناسبة أبدا للدراما ، ويشير أيضا إلى أن مثل هذه العملية ضرورية قبل أن تستطيع أية

مسرحية أن تحقق أهمية دائمة وأننا ربما نكون متعجلين أكثر مما ينبغي حين نسلم بأن مجرد الأمانة الفكرية فى تقديم الموضوعات المعاصرة فيها كل الكفاية » .

ويحق لنا أن نعتقد أن هناك صدقاً جوهرياً فى هذه الكلمات . فمسرحيات أونيل تراجيديات مهما يكن قصورها فى التعبير ومسرحيات بهرمان كوميديات كاييين وودكرتش : « إذ على الرغم من أن أية تراجيديا أو أية كوميديا من بينها ما كانت لتكتب فى عصر غير هذا العصر إلا أنها تحقق كمال الشكل لأحد القوالب الكلاسيكية وتخلف إحساساً بالتمام والنهائية لا يتوفر إلا فى خلق مثل هذا القالب » . وهذه الأعمال المسرحية « تدين بفاعليتها إلى أنها تتسم بحدة قصوى بينما تكفل فى نفس الوقت تقدماً منظماً صوب نهاية واضحة » .

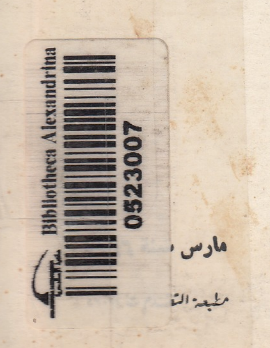
والواقع أنه ينبغى على الكاتب المسرحى الذى يعمل داخل نطاق فن ذى حدود صارمة — إن أراد النجاح — أن يعطى رؤياه الخيالية بؤرة أكثر تركيزاً أو وضوحاً مما يلزم لأى فنان أديب آخر . ففى التقسيم الإغريقى الكلاسيكى « للصفات » يوجد شىء يتخطى مجرد الوقتية ، ويؤيد ما يكشف عنه هذا التقسيم مذهب رازاس Rasas الهندى القديم . فحين يقدم بهراتا « عواطفه » الثمانى ، ويعلن أنه على الرغم من أن هذه يمكن أن تختلط أو ترتبط بعواطف ثانوية أخرى إلا أن كل مسرحية يجب أن تهدف أساسا إلى إثارة عاطفة واحدة غالبة ،

فإنه يقر الصفة التى أقرها أرسطو على نحو اخر والتى ألهمت محاوراته فى « كتاب الشعر » . وإذا كان هذا الحكم صحيحا فمن الواضح إذن أن كثيراً من الدراما الواقعية غير المحدودة الشكل فى أيامنا لا يمكن أن يكون لهـــا أمل كبير فى البقاء . إنها تستطيع أن تبهج وقتياً بتصويرها الشئون الجارية ، لكن مدى حياتها محكوم عليه بالقصر .

ومسألة الشكل هـذه يجب بالطبع أن ترتبط بمسألة النظارة إذ أن تبعية المؤلف المسرحى لأولئك الذين يوجه أعماله إليهم هى تبعية كاملة فى هذا الأمر . فإن لم يكن النظارة راغبين فى أن يرتقوا إلى تقـدير الحدة المشهدية ذات الشكل المنمط الواضح فلن يستطيع الكاتب المسرحى أن يفعل الكثير . فلا نظارة الطبقة المتوسطة فى انجلترا خلال القرن الثامن عشر ولا النظارة الأرستقراطيون الذين سبقوهم — ويستطيع المرء أن يضيف النظارة « الشعبيين » الذين تلوهم — كانوا على استعداد لاحتضان الصرامة التراجيدية ، وكنتيجة لذلك لم تستطع حقبة الملكية العائدة أن تنتج إلا مسرحيات الحب والشرف ، ولم يستطع العهـــد العاطفى أن ينتج سوى مسرحيات بليدة الصوغ لا أصالة فيها ولا قوة ولا تراجيدية ، ولم يزد العصر الرومانتيكى على إيماءات تافهة صوب ما هو تراجيدى شعرى .

وإذا كان هناك أمل فى إحياء القوة الدرامية فى أيامنا فإن ذلك الأمل يوجد أساساً فى الترحيب الذى تقابل به هذه الحدة المنمطة فى بعض الجهات على الأقل . ولعل الظروف المسرحية على وجه العموم ليست

جد مواتية فى الوقت الحاضر بالذات، لكننا حين نلاحظ الخطوات الهامة التى خطتها المسرحية الشعرية إلى الأمام، كيف تعطى الموضوعات القديمة معانى جديدة فى الأعمال الحديثة ، وكيف يناضل بحماسة على وجه خاص المسرحيون الفرنسيون لخلق أساس جديد للتراجيديا التى هى أنبل شكل يعرفه المسرح ، حين نلاحظ كل هذا ربما نكون محقين فى تساؤلنا : ترى أهو مجد جديد على الأبواب؟ إن خشبة مسرحنا التى تشبه «صندوق الدنيا» تعوقنا ، والأهمية المعطاة للعناصر الإخراجية عقبة فى سبيلنا ، وانحلال الفرق الإقليمية يعطى الكاتب المسرحى بيننا مهمة أشق مما ينبغى . لكننا حين نتأمل اتجاهات المستقبل الهامة العديدة التى عرضتها «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ، و «إلكترا» و «يوريديس» فربما نكون محقين إذا تركنا خيالنا ينطلق فى توقع بهيج إلى مملكة مسرح المستقبل . إن هناك فى بعض الدوائر على الأقل اهتماماً متجدداً آخذاً فى البعث ، اهتماماً بالشكل الذى هو بداية الفن المسرحى ونهايته .



الثمن ٣٠ ص